

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Historia del Arte III

(Contemporáneo)



TESIS DOCTORAL

**Extensión y posición del Simbolismo español en las afueras del
Modernismo catalán**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Angélica Ugarte Ortega

Director

Jaime Brihuega Sierra

Madrid, 2016



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

TESIS DOCTORAL

Extensión y posición del Simbolismo español
en las afueras del Modernismo catalán

Autor: ANGÉLICA UGARTE ORTEGA

Director: JAIME BRIHUEGA SIERRA

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE ARTE III – CONTEMPORÁNEO

Madrid, 2015

A mis padres, Juli Carmen y Eduardo.

A mi mentor, Jaime.

A mis cómplices, consejeras,
iluminados satánicos y "elegidas" exquisitas.

A mis hombres, mis musas, mis artistas,
suculentos, excesivos, noctámbulos...



Ignacio Zuloaga *Retrato de Doña Adela de Quintana Moreno*, 1910

"Sí: soy un soñador. Porque un soñador es aquel que sólo encuentra su camino a la luz de la luna y cuyo castigo es ver el alba antes que el resto del mundo."

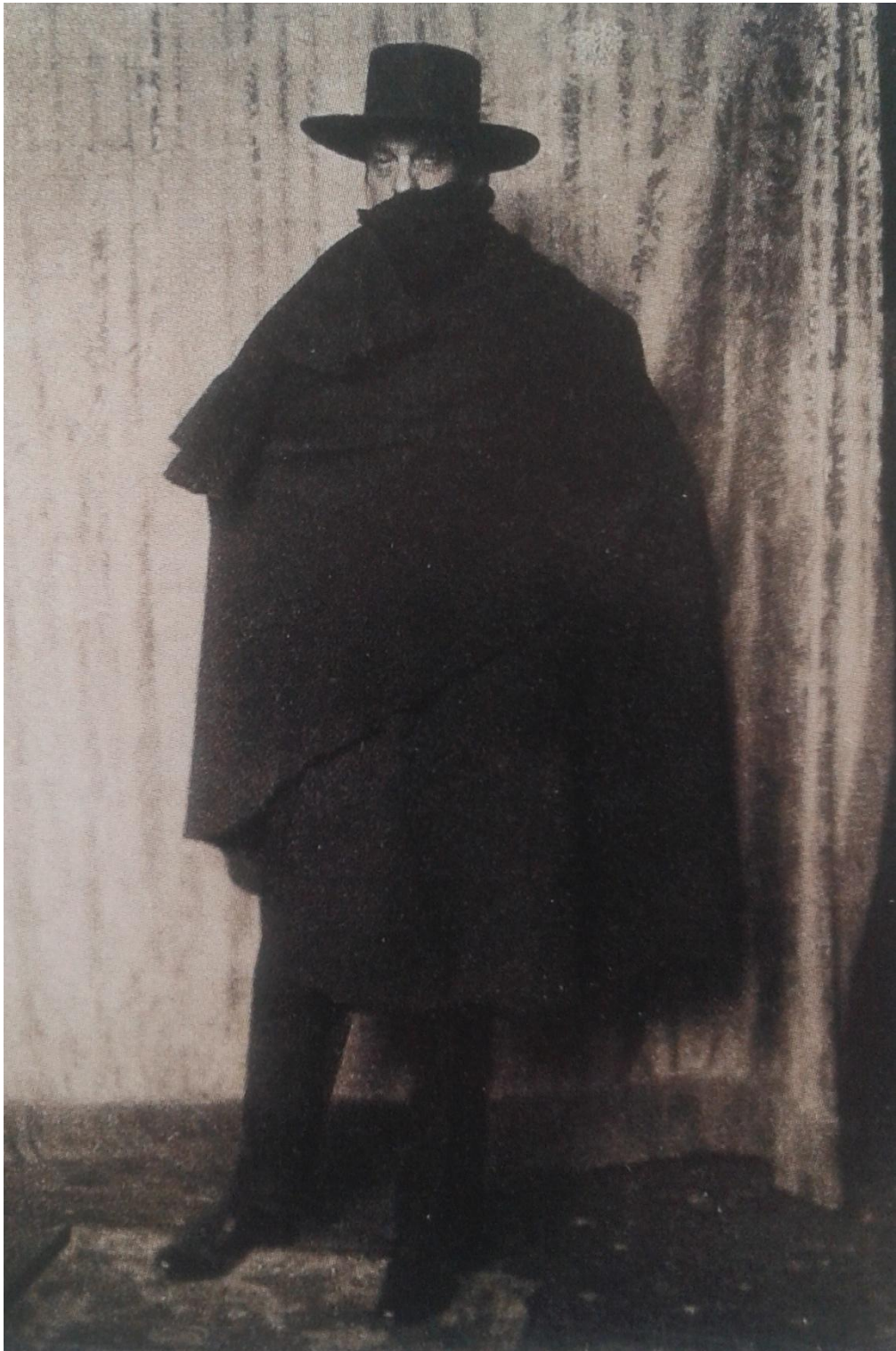
"Ningún gran artista ve jamás las cosas tal como son realmente. Si lo hiciera, dejaría de ser artista."

"Cuando no conocía la vida, escribía; ahora que conozco su significado, no tengo nada más que escribir. La vida no puede escribirse: sólo puede vivirse."

OSCAR WILDE

"El Dandy debe aspirar a ser sublime sin interrupción. Debe vivir y dormir frente a un espejo."

CHARLES BAUDELAIRE



Julio Romero de Torres, 1922

ÍNDICE	1
RESUMEN	5

BLOQUE I

HALO, ARABESCOS, FLUIDOS SIMBOLISTAS

I. INTRODUCCIÓN.	7
II. REFERENTES Y VÍAS DEL SIMBOLISMO EUROPEO.	11
1. SER SIMBOLISTA.	11
2. EL AMPLIO MAPA DEL SIMBOLISMO.	21
3. OMNIPRESENTE <i>EROS</i> .	26
4. PARAÍSO SENSORIALES, NARCÓTICOS, FLOTANTES, INFERNALES, ESTÉTICOS.	38
5. POÉTICA DE CONTRARIOS.	69
III. EL CASO DEL SIMBOLISMO ESPAÑOL.	81
1. EL SIMBOLISMO: SU AMBIGUA IMPLANTACIÓN Y DEFINICIÓN EN ESPAÑA.	82
2. LA EXCEPCIÓN DE LA CIRCUNSTANCIA CATALANA.	85
a) Perverso Llimona.	88
b) Rusiñol. <i>Tedium Vitae</i> .	94
c) Fetiches. <i>Modernisme - Simbolisme</i> .	99
3. EL SIMBOLISMO FUERA DE CATALUÑA.	109
a) El núcleo simbolista madrileño.	110
b) Otros enclaves del Simbolismo español.	113
4. EL SIMBOLISMO EN EL TEJIDO EXPOSITIVO ESPAÑOL. FORTUNA CRÍTICA.	123
5. A MANERA DE PRIMERA CONCLUSIÓN: SER SIMBOLISTA (ESPAÑOL)	131

BLOQUE II
PROBLEMÁTICAS,
CONVIVENCIAS, MAPA DEL
SIMBOLISMO ESPAÑOL

I. EN OSCURO.	139
a) Negro.	140
b) Noche.	145
c) Muerte.	154
II. EUSKAL HERRIA, GALICIA, REGIONALISMOS, <i>QUIETISMOS</i>.	167
a) La romería y la mar.	168
b) Galicia.	185
c) Primitivos, Renacentistas, Flamencos.	197
III. LA OBSESIÓN.	221
a) <i>Las dos sendas</i>	222
b) El <i>Dandy</i> . El Señorito andaluz.	231
c) La carne. La mirada perversa.	249
IV. FLAMENQUISMO, EXOTISMO, ORIENTALISMO, JAPONISMO.	271
a) <i>Salomé</i> (o <i>Carmen</i>)	272
b) <i>Las Evas del Paraíso</i>	293
c) <i>Prosas Profanas</i>	303
V. DECORATIVISMO, ESTETICISMO, <i>ART DÉCO</i>.	329
a) 1900: El canto del cisne.	329
b) Locos años 20.	346
VI. MITOLOGÍA, LITERATURA, WAGNERIANISMO.	357
a) Mitos.	358
b) Leyendas.	381
b) Obra de arte total.	392
VII. JARDINES, CREPÚSCULOS, TEDIO VITAL.	401
a) Cobijos, hermetismo.	401
b) Estados crepusculares, melancolía.	425
VIII. CONCLUSIONES.	
EL ENCUENTRO CON NUEVOS LENGUAJES.	449

BIBLIOGRAFÍA.	453
ACTAS, TESIS	461
CATÁLOGOS DE EXPOSICIÓN	463
LITERATURA	475
REFERENCIAS WEB	481
ANEXO FICHAS DE OBRAS.	483

RESUMEN

El amplio mapa del Simbolismo europeo vivió un momento sobresaliente a finales del siglo XIX y con el cambio de siglo. Los simbolistas no convivieron como un grupo compacto. Fueron decadentes y estetas a los que unió una búsqueda y un espíritu común. Les interesó lo esotérico, lo secreto y crearon un nuevo mundo hermético con aquello que no está a simple vista en la realidad. Presentaron una irrealidad de ensueño aludiendo a contenidos en profundidad. La atención a lo subjetivo, a la apariencia no objetiva y la oscuridad romántica fueron antecedentes que anunciaron los contenidos cultivados por los simbolistas. La naturaleza difusa del Simbolismo se sirvió de justificaciones poéticas, literarias y filosóficas. Las referencias formales y poéticas atienden a sus dilatados contenidos. La emoción espiritual se adentra en lo intangible e indefinible de la magia simbolista.

La influencia del Simbolismo en España se hace notar con cierto retraso y la cronología difiere de los ejemplos del resto de Europa. En el caso español nos movemos entre los años 1890 y 1930. Se ha distinguido un primer núcleo aventajado en Barcelona, con nombres propios como el de Rusiñol y el círculo de los Llimona. Posteriormente los artistas del entorno de Valle-Inclán y su tertulia en el madrileño Nuevo Café de Levante se convertirán en otro exponente que aglutine a artistas diversos. Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y la repercusión crítica, también añaden información del impacto simbolista en el arte español. Además del núcleo madrileño existe un conjunto de referentes periféricos y artistas “olvidados” igualmente relevantes.

Observando las obras simbolistas, se subraya una actitud común en estos artistas. Este talante es clave para trazar un hilo conductor entre los autores. Las formas varían, los significados se solapan y las señas visuales se alteran al no responder a unos cánones siempre fijos. Por ello, es la actitud lo que une a los pintores, escultores y literatos. Decadentismo, *Dandysmo*, Ocultismo o Esoterismo, son piezas añadidas a esta amalgama artística. Ser simbolista significa trascender más allá de la vida cotidiana. El simbolista accede y cultiva un universo enigmático, turbador y lírico. Es la vía para abandonar lo rutinario. El artista prefiere ensimismarse y regodearse en la creación.

Una complicación añadida a su definición, es la falta de unidad estilística o unas características visuales siempre repetidas. Es importante prestar atención a los contenidos de fondo para distinguir puntos de encuentro comunes. Eso sí, los artistas españoles recibieron estas ideas e influencias de manera muy personal. También se añaden otros aspectos como los Regionalismos o la confrontación *España Blanca - España Negra*. Las fuentes de inspiración miran al Renacimiento, los Primitivos italianos o los Prerrafaelitas ingleses. Existen problemáticas, convivencias y diferentes ingredientes que se suman al discurso del Simbolismo español. El Modernismo, la Generación del 98, los Nacionalismos históricos, Orientalismo, Flamenquismo, Esteticismo, Wagnerianismo o el paisaje, revelan señas simbolistas. *Extensión y posición del Simbolismo español en las afueras del Modernismo catalán* es el título de esta Tesis Doctoral, en busca de una definición de un momento artístico complejo, rico y desbordante.

ABSTRACT

The extensive geography of European Symbolism enjoyed an outstanding period at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. Symbolists did not co-exist as a closely knit group, they were rather united by a shared spirit of love to decadence and art. They were interested in all things esoteric and secretive creating a new hermetic world including only that which is not easy to distinguish in reality. They introduced a new dreamlike reality alluding to deep contents such as subjectivity, non-objective appearances and romanticist darkness, precursors that announced the contents so dear to symbolists. Wide-spread nature of Symbolism made use of poetic, literary and philosophical sources. Poetical and formal references take into consideration their extensive contents. Spiritual emotion penetrates deep into the intangible and undefinable of symbolist magic.

The time period in Spain differs from the rest of Europe and the influence of Symbolism takes longer to stand out. We are talking about a period between 1890 and 1930 where we can distinguish a first, advanced group situated in Barcelona with important names such as Rusiñol and the Llimona's circle. Afterwards, artists from Valle-Inclán immediate environment and his social gathering at the Madrilenian "Nuevo Café de Levante" will become another exponent add information to the impact of Symbolism in Spanish art too. Equally relevant to the Madrilenian group is the reference group of marginal and "forgotten" artists.

Observing symbolist masterpieces, we can see an underline common attitude in these artists. This frame of mind is the key to draw up a guiding thread between all these authors. Shapes vary, meanings overlap each other and visual signs are altered because they don't answer to always fixed cannons. Therefore, it is the attitude what connects these painters, sculptors and man of letters. Decadentism, Dandyism, occultism, or esotericism are added pieces to this artistic fusion. To be a symbolist means means to go beyond everyday routine. Symbolist access and cultivate an enigmatic, disturbing and lyrical universe. It's a life to give up routine. The artist would rather become engrossed and take pleasure in creating.

An added difficulty to its definition is the lack of stylistic unity or a group of visual features always repeated. It is important to pay attention to the background contents to distinguish the common meeting points. That being so, Spanish artists received these ideas and influences in a very personal way. We can also add other aspects like Regionalism and the *White Spain - Black Spain* confrontation. The inspirational sources look up to Renaissance, Primitive Italians or English Pre-Raphaelites. It exists a group of difficulties and different ingredients that add up to Spanish Symbolism speech. Modernism, 98' Generation, historical Nationalisms, Orientalism, Flemishism, Aestheticism, Wagnerianism or landscapes reveal symbolist signs. *Extension and position of Spanish Symbolism on the outskirts of Catalan Modernism* is the title of this Doctoral Thesis in search of a definition of a rich, complex and boundless artistic moment.

BLOQUE I

HALO, ARABESCOS, FLUIDOS SIMBOLISTAS

I. INTRODUCCIÓN.

Tema, marco teórico:

El caso del Simbolismo español presenta más dificultades respecto al resto de Europa (si cabe) ya que los componentes, convivencias y contaminaciones se multiplican. A esto se añaden las influencias tardías y una cronología alargada que acaba emparentando al Simbolismo con nuevos lenguajes artísticos. La presente investigación tiene como origen un interés personal por la obra de Julio Romero de Torres. El pintor cordobés fue el germen en la elección del tema a tratar. El escultor catalán Josep Llimona fue el artista revisado para la obtención del D.E.A. Partiendo de este punto, la investigación se amplió con creadores involucrados en otros círculos artísticos y sus poéticas compartidas. Nombres propios obligados, pintores, escultores y escritores conforman el mapa completo.

Las investigaciones sobre Simbolismo español de las que partimos, advierten de su compleja definición. Observamos un protagonismo remarcable de los trabajos sobre *Modernisme* y Simbolismo catalán. Ciertamente Cataluña presenta unas particularidades excepcionales y se diferencia del resto del estado por su cronología temprana e influjos europeos. Estas cuestiones le confieren un carácter cosmopolita y avanzado, definido por especialistas como Fontbona. Son menos los títulos que abordan el Simbolismo fuera de esas circunstancias favorables y excepcionales. Reyero, Freixa, Calvo Serraller, Litvak y Caparrós Masegosa han investigando ese Simbolismo hispano en conjunto. Encontramos también títulos sobre artistas concretos o protagonistas de primera fila que han sido revalorizados individualmente. Brihuega y Pérez Segura lo hicieron con Romero de Torres, Lomba y Tudelilla con Viladrich.

Estructura, desarrollo:

El primer bloque de esta investigación es un recorrido por el Simbolismo europeo y una introducción al caso español. La lista de artistas europeos perfila un marco casi inabarcable. Gauguin, Redon, Moreau, Puvis de Chavannes, Delville, Klimt, Von Stuck, Hodler, Segantini, Beardsley, Bonnard o Mucha son algunos de ellos. Los paisajes desconcertantes y crepusculares, las mujeres entregadas o la gracia prerrafaelita heredada, los vicios inconfesables expuestos sin censura... la cartografía simbolista se nutre de estas y otras inspiraciones. Paraísos sensoriales, narcóticos, flotantes, infernales y estéticos. Encuentro de contrarios, hermetismo y expansión, éxtasis místicos y carnales. Nocturnidad y auroras en espacios sin referencia espacio-tiempo. Un Simbolismo flotante de ensueño, en ocasiones obsesivo, oscuro y tenebroso.

Charles Baudelaire, Oscar Wilde o Gabriele D'Annunzio, son los escritores que acompañan en el recorrido a los pintores. Creadores unidos por una espiritualidad común. Ser simbolista determina sus creaciones artísticas y actitudes vitales. Ser decadente explica ese nihilismo evasivo que busca refugio en los paraísos artificiales. Creaciones paradisiacas de abandono. Sueños, pesadillas, alucinaciones, éxtasis, pasiones y visiones. Los simbolistas han nacido bajo el influjo de Saturno. Son los pintores melancólicos y los poetas malditos. Todos aquejados irremediablemente de *Spleen*, *Ennui* decadente y *Tedium Vitae*. Degenerados, morfinómanos, narcisistas, egocéntricos, ascetas, libertinos, contemplativos y mundanos... son los elegidos. Conocedores privilegiados de los paraísos infernales simbolistas. Generadores de mitos y leyendas. Creadores de halos, arabescos y fluidos simbolistas.

Tras una introducción al caso del Simbolismo español, en el segundo bloque se desarrolla el grueso de sus problemáticas, poéticas, convivencias y artistas fundamentales. Conociendo los referentes europeos, este recorrido busca adentrarse en las particularidades que se dan en la variante española del Simbolismo. Partiendo del contexto catalán como caso comparativo y ampliando este mapa, en la investigación se busca acotar un espacio de definición del Simbolismo español. Los artistas vinculados al círculo madrileño y el conjunto de otros casos periféricos será la materia de estudio. Se estudia su repercusión en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de Madrid, fortuna crítica, significados y lenguajes.

Regoyos, Zuloaga, Romero de Torres y Solana son los pintores de la España simbolista de negrura, nocturnidad y muerte. Una España estancada en el tiempo y atrasada. España religiosa hasta la superstición. Particular paraíso de rituales, misticismo, pasión y muerte. Procesiones fúnebres, ciudades muertas, tauromaquia y Cristos ensangrentados. La España simbolista se opone a la España luminista con Sorolla como principal representante en el eterno enfrentamiento *España Negra - España Blanca*.

El alma de la España decadente y derrotada tras el Desastre del 98, tiene en Castilla su paisaje y paisanaje más representativo. Además del protagonismo castellano en la pintura, el resto de regiones españolas pintaron y ensalzaron su diversidad y riqueza cultural. Las pinturas simbolistas a diferencia de las regionalistas, superan la anécdota folclórica o etnográfica. Pensamos en los escultores Victorio Macho y Julio Antonio o la pintura de Miquel Viladrich. En el Simbolismo las figuras regionales se dignifican y presentan como ídolos hieráticos o símbolos intemporales. Mención especial merecen los Nacionalismos históricos. El gallego Corredoira revisa al Greco en sus pinturas místicas. La pintura vasca además de dignificar sus raíces y tradiciones, experimenta con nuevos lenguajes artísticos. Es la Arcadia nacionalista o paraíso primitivo pintado por los hermanos Zubiaurre.

Andalucía concentra todas las obsesiones y debilidades eróticas encarnadas en las flamencas fatales de Romero de Torres. Estas evas paradisiacas son las pecadoras que remiten a la subyugante Salomé y a la cigarrera Carmen. El paraíso de *al-Ándalus* también es un Edén exótico, heredero de la cultura musulmana. Folclore de mantones de Manila, tejas y mantillas, atrezo decorativista y esteticista en el Simbolismo español.

La tesis doctoral se centra en pintura, escultura y literatura. No se aborda en toda su profundidad la influencia mayúscula del Simbolismo - Modernismo en la ilustración gráfica. En el capítulo dedicado a Decorativismo y Esteticismo, se señalan algunos de estos ejemplos como la obra de Eulogio Varela. El influjo simbolista en carteles, portadas, revistas, diseños gráficos es casi inabarcable. De igual manera, esta influencia caló en las artes industriales: yeserías, piezas decorativas, mobiliario, moda y joyería.

Paraísos mitológicos de sátiros y faunos en el canario Néstor. Parajes legendarios y arcadías las pintadas por Antonio Muñoz Degrain, Manuel Benedito, Eduardo Chicharro o Antonio Juez. Obras de arte total son los grabados y pinturas del wagneriano Rogelio de Egusquiza. Sus visiones operísticas, expansivas y envolventes, contrastan con el hermetismo de los jardines y crepúsculos de Rusiñol o Amárica. Pinturas crepusculares de silencio y melancolía. Espacios herméticos y cobijos simbolistas.

Pío Baroja, Miguel de Unamuno o Azorín son autores obligados como principales representantes de la Generación del 98. Valle-Inclán y su literatura galante previa al *esperpento*, recopila todas las variantes perversas del *Eros* decadente. También Valle definió claves estéticas para el Simbolismo español como el *Quietismo Estético*. Felipe Trigo y Antonio de Hoyos y Vinent se suman a esta literatura erótica y retorcida, pero también decorativista y esteticista. Los Machado, Villaespesa, Juan Ramón Jiménez y Rubén Darío son los poetas del Modernismo español. Estos escritores, conectan con los principales representantes de la pintura simbolista.

La compleja traducción española del Simbolismo, se mimetiza con este listado de convivencias del arte español. La complejidad de la materia de estudio, reclama abarcarla de manera que los artistas se conecten entre sí. Pese a existir unos círculos artísticos comunes, son los contenidos o poéticas las que compenetrar a los artistas de lenguajes muy personales. Más que un movimiento o estilo compacto, el Simbolismo es una actitud artística que se involucra y mimetiza con otras problemáticas pictóricas. Aporta idealismo, irrealidad, quietud, ensueño o extrañeza a las creaciones artísticas. A todo lo anterior añadimos que la alargada cronología de la influencia simbolista, acaba emparentándola con otros lenguajes artísticos como los Nuevos Realismos, Figuraciones de entreguerras, *Art Déco* o Surrealismo.

Metodología, objetivos:

La presente investigación tiene como objetivo revisar ese Simbolismo español diferenciado de las circunstancias catalanas. Un Simbolismo involucrado con la *España Negra*, Nacionalismos históricos, Regionalismos, Modernismo, Generación del 98, *Dandysmo*, Malditismo, Nihilismo, *Eros* decadente, exotismo, Flamenquismo, Orientalismo, Japonismo, mitología, Wagnerianismo, jardines y paisajes crepusculares... Al recurrir a los estudios de investigadores de este momento artístico, se busca el apoyo metodológico para dar forma al discurso. Se intuye cierto protagonismo de la pintura en comparación con la escultura. Se requieren también referencias a la prensa y crítica de la época. Estas vías generan el discurso ordenado de la investigación. Se abre una línea de estudio para abordar el Simbolismo desde sus significados ya que sirviéndonos de sus aspectos formales, el trabajo se diversifica.

Los simbolistas relevaron a los Primitivos, Renacentistas y Flamencos, pero son los contenidos los que conectan a los artistas. Decadentes, *dandys*, poetas y estetas emparentados por una espiritualidad común. El discurso de la investigación trata de no compartimentar a los artistas geográficamente o individualmente salvo excepciones. Estas excepciones son los capítulos dedicados a Cataluña, País Vasco, Galicia, Regionalismos y la obra de Julio Romero de Torres. En el resto del estudio son los contenidos simbolistas o problemáticas involucradas, las que unan a los creadores en cada capítulo. Más que un movimiento o estilo único con unas características visuales comunes, el Simbolismo es una condición poética. Un influjo que se emparenta e identifica con otros lenguajes artísticos.

Las lecturas de los especialistas en la materia se han acompañado con la exploración de la literatura del cambio de siglo. Además del conocimiento de la pintura y escultura de la época, estas artes se entrelazan con su correlato literario. Las disciplinas artísticas entran en diálogo, encontrándose y compenetrándose. Estos encuentros pintura - literatura se han convertido en una indagación paralela, fuente de inspiración desbordante e hilo conductor. Las fuentes literarias conectan poéticamente las claves semántico - visuales, haciendo más profunda la comprensión del Simbolismo. Cada uno de los capítulos encuentra su reflejo literario, convirtiéndose en un diálogo continuo.

En su origen estas lecturas de novelas y poesía del cambio de siglo español, sirvieron de ambientación o exploración secundaria respecto a la pintura. Sin embargo, ampliando el bagaje de lecturas, sus incorporaciones con el discurso pictórico se han convertido en pieza fundamental e ingrediente omnipresente. El protagonismo pictórico en las primeras fases de la investigación, derivó hacia un protagonismo compartido a un mismo nivel entre la pintura y la literatura. Estos encuentros entre disciplinas acompañan el desarrollo de la investigación.

Señalamos que esta es una aportación y pieza clave de la Tesis. Litvak había explorado el *Eros* simbolista en la literatura de Valle. En la presente investigación, todas las convivencias en las que el Simbolismo se identifica, encuentran su diálogo literario. Lejos de ser un apoyo o refuerzo secundario, el protagonismo literario se ha convertido en pieza fundamental del engranaje. Este recorrido y encaje literatura - pintura, se ha desarrollado en paralelo a la exploración pictórica hasta mimetizarse de tal manera que todos los capítulos de la tesis, beben de su paralelo literario y poético.

Extensión y posición del Simbolismo español en las afueras del Modernismo catalán es una exploración del arte español más profundo, negro, nocturno, fúnebre, primitivo, regional, quietista, obsesivo, castizo, flamenco y fatal. Un Simbolismo (en ocasiones) también cosmopolita, decorativista, esteticista y *déco*. Simbolismo español mitológico, legendario y wagneriano. Paisajista, crepuscular, melancólico y nihilista. La versión española de la poética simbolista es una compleja convivencia de componentes y contaminaciones. Pese a estas complicaciones, se trata de un momento artístico único, bello y terrible.

II. REFERENTES Y VÍAS DEL SIMBOLISMO EUROPEO.

"El artista es creador de belleza."

"Quienes descubren significados ruines en cosas hermosas están corrompidos sin ser elegantes, lo que es un defecto.

Quienes encuentran significados bellos en cosas hermosas son espíritus cultivados. Para ellos hay esperanza.

Son los elegidos, y en su caso las cosas hermosas sólo significan belleza."

WILDE *El retrato de Dorian Gray* (1890)

1. Ser simbolista.

El creador (y el creyente) de la obra simbolista toma una distancia narcisista respecto a su contexto real. La condición del simbolista viene dada por una incomodidad nerviosa y febril con su tiempo. Se puede observar cierto hastío respecto a su marco visible. La introspección marca la inspiración artística. Por todo lo anterior es tan importante la actitud. El talante del simbolista prima sobre unos recursos formales repetidos o compartidos entre los artistas de esta órbita.

La opresiva vulgaridad de lo cotidiano se suple con una búsqueda íntima de revelaciones en el ensueño. El absorto soñador en su sugestiva trascendencia, recurre a la intuición y la magia. Sus intereses y creencias estéticas pueden verse enmarañados con elementos malditos, igualmente inspiradores. Las alusiones enigmáticas de lo invisible revelado, generan un especial encuentro arte-vida. El decadente en su frecuente negrura, se evade en este idealismo artístico. El estado anímico de los creadores impregna el resultado final de las obras. La melancolía amarga el tedio vital en una complacencia e inercia con la desidia. El sugestivo escape artístico cubre esa aflicción. El enigma simbolista sacia una sed de éxtasis y de su consecuente sopor delicuescente.

El simbolista, el decadente y el *dandy* (a no ser que se trate de un único perfil sin distinciones demasiado exactas...) son creadores y devotos del arte. El Simbolismo se mezcla con estos conceptos en el amenazante contexto del cambio de siglo. El materialismo y el culto al progreso científico exaltado por el Positivismo, come terreno a los sueños, la imaginación y la poesía. La mística simbolista es una vía esotérica de evasión, goce y disfrute poético. Hablamos de una toma de distancia con la realidad y un posicionamiento estético.

El buen decadente es ácido. Su esteticismo amargo es un afán de belleza en el que lo lánguido y lo ideal se entremezclan. Esta alquimia refinada bebe de lo ambiguo y lo terrible. Su molestia deriva en una forma de protesta rebelde. Una protesta revolucionaria con la peculiaridad de ser individual, íntima y pasiva. Su inmanente nostalgia y complicación intrínseca, busca una plenitud en las formas artísticas. Respecto al *dandy*, Scaraffia recorre las piezas clave para entender las aristas de este personaje.¹ Entre las

¹ Scaraffia, Giuseppe: *Diccionario del dandi*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2009.

palabras seleccionadas en su diccionario se encuentran: artificiosidad, belleza, cigarros, coleccionismo, corbata, espejo, excentricidad, felicidad, impasibilidad, ironía, mistificación, mujer, pasividad, satanismo, soledad, superioridad o vulgar. Resulta necesario anotar todas estas palabras porque compendian el ampuloso, pomposo y estético cosmos del *dandy*. Su pose indolente, su proceso y sentido del acicalado narcisista, su flema e impasibilidad, explican una manera de vivir y entender el arte.

"Para él, ciertamente, la Vida era la primera y la más grande de las artes, y todas las demás no eran más que una preparación para ella. La moda, por medio de la cual lo puramente fantástico se hace por un momento universal, y el dandismo que, a su manera, trata de afirmar la modernidad absoluta de la belleza, le fascinaban. Su manera de vestir y los estilos peculiares, que de cuando en cuando propugnaba, tenían una marcada influencia en los jóvenes elegantes que se dejaban ver en los bailes de Mayfair o detrás de los ventanales de los clubs de Pall Mall, y que copiaban todo lo que Dorian Gray hacía, esforzándose por reproducir el encanto pasajero de sus graciosas coqueterías, que, para él, nunca llegaban a ser del todo serias.

(...) Dorian Gray trataba de inventar una nueva manera de vivir que descansara en una filosofía razonada y en unos principios bien organizados, y que hallara en la espiritualización de los sentidos su meta más elevada." ²

La actitud simbolista es fundamental para recorrer las intenciones, significados y formas de este movimiento (si se puede denominar movimiento al uso). El Simbolismo es una huida artística en busca de refugio y consuelo en una poética subjetiva. Este cobijo artificial explora terrenos flotantes y ocultos. Es un más allá creado para generar un evocador trance. Este ensueño enigmático, cerrado, turbador o reconfortante, alimenta al decadente. Ensimismado y contemplativo ceba sus fantasías. ³

"(...) Y si la huida, el anhelo de escape es una constante simbolista ello se debe al hastío y hasta la repugnancia que la realidad provoca en el artista que ha de ser, inevitablemente, esteta. Con lo que la Belleza (y el esteticismo) se hacen también formas de protesta y de huida. El mundo – para el simbolista, para el idealista – no está bien hecho. Creo, en fin, que sería muy difícil hallar en todo lo que denominamos Fin de Siglo, modernismo o simbolismo, algo que no sea, por un camino o por otro, según dije, esteticista. Porque esa Belleza es, a la par, oposición al mundo establecido y aspiración a un ideal, en el que todo será refinado y magnífico." ⁴

La mirada del simbolista (perversa, insatisfecha, pesimista) acostumbrada a ver la "botella medio vacía", se abstrae en una levitación sugestiva. Los signos, analogías, intuiciones o locuciones, son elementos propios del ritual simbolista. Responden a una devoción mística que calma y acompaña a un sentimiento nihilista y hedonista. La desolada y desengañada mirada ante lo real provoca la rebeldía bohemia. Las experiencias artísticas y otras vivencias sensoriales como pueden ser el sexo o el consumo de drogas (como el opio o la popularizada morfina en determinados círculos), conectan con la suntuaria onda decadente. El estimulante y distante mundo simbolista se alimenta de lo enigmático y la fantasía. Contra toda norma o dogma científico y contra toda convención vital... lo nocturno, la tentación, la

² Wilde, O., op. cit., p.184.

³ En este sentido, en el catálogo de la exposición *Odilon Redon (1840-1916)* Madrid, Fundación Mapfre, 2012, se reseña un escrito del propio artista con un sugerente título: *À soi-même*. Redon, Odilon: *A sí mismo. Diario 1867-1915* (Traducción de Elena Vilallonga). Barcelona, Elba, 2013.

⁴ Villena, Luis Antonio de: "Prólogo. Los tronos de la total rebeldía (sobre esteticismo y decadentismo)", *Estetas y decadentes*. Madrid, Tablate Miquis Ediciones, 1985, p.14.

fragancia y el silencio colman la atmósfera creada. Una atmósfera o marco (sin límites) plagado de referencias mentales, nostálgicas y sensitivas.

*“A este esteticismo contemplativo, pasivo, sensual y hedonista, “dilettante”, donde la obra de arte no es sólo fin en sí misma (...) sino modelo de vida, los decadentes añaden, inmersos en consciencia de crisis, el sentirse final de algo y la inutilidad del pensamiento ante el inalcanzable misterio.”*⁵

Sobre la actitud del decadente, *A contrapelo* de Joris-Karl Huysmans (1884) es la obra que corrobora muchas de estas ideas. Des Esseintes es el personaje principal, por no decir el único. El autor disecciona minuciosamente los vicios y virtudes del protagonista. Las estimulantes ideas estéticas y vitales se presentan con mucha concreción:

“Le interesaban sobre todo los colores que pudieran resaltar ante la luz artificial de las lámparas; importándole poco que, a la luz del día, pudieran resultar insulsos o toscos, pues él hacía su vida prácticamente durante la noche, ya que estaba convencido de que los mejores momentos se viven en la soledad de la casa, y de que el espíritu sólo se siente estimulado y vibrante ante el contacto cercano de la oscuridad. Por otro lado, solía sentir un gozo especial instalándose en una habitación ampliamente iluminada, la única que quedaba despierta y en vela, en medio de las demás casas que, con las luces apagadas, dormían entre las tinieblas de la noche. En este gozo entraba tal vez una punta de vanidad y se parecía a esa satisfacción tan singular que conocen solamente las personas que trabajan hasta muy tarde y que, cuando levantan las cortinas de la ventana, se dan cuenta de que todo lo que existe alrededor de ellas se encuentra apagado, mudo y muerto.”

“Para el deleite de su espíritu y el placer de sus ojos, buscó por lo tanto algunas obras sugestivas y evocadoras que tuvieran el poder de sumergirle en un mundo desconocido, de aportarle revelaciones ocultas, de estremecerle el sistema nervioso mediante eruditas histerias, complicadas pesadillas y visiones indolentes y atroces.

Entre todos los artistas, había uno cuyo talento le subyugaba y le sumía en éxtasis prolongados, se trataba de Gustave Moreau.”

La concentración y penetración psicológica es muy detallada y Huysmans puede llegar a ser asfixiante. Escoger este estilo de vida (o haber quedado atrapado en el mismo), produce una grave contrapartida en Des Esseintes:

“Y ahora era incapaz de comprender una sólo palabra de los volúmenes que consultaba; sus ojos no acertaban a seguir las líneas; tenía la impresión de que su espíritu, saturado de arte y de literatura, se negaba a continuar absorbiendo más.

Vivía absorto en sí mismo, se alimentaba de su propia substancia, como esos animales que, durante el invierno, se quedan aletargados, agazapados dentro de su madriguera. La soledad había alterado su cerebro, del mismo modo que un narcótico. Después de haberle excitado y estimulado en un principio, le producía ahora una sensación de desgana y de abatimiento, poblada de vagos sueños. Esto aniquilaba sus proyectos, destruía sus propósitos, le sumergía en un continuado desfile de sueños a los que se sometía pasivamente, sin intentar siquiera hacer nada para evitarlos. La confusa amalgama de lecturas y de meditaciones artísticas que había ido acumulando desde que inició su retiro, a modo de presa de contención para detener el impulso de la corriente de los viejos recuerdos del pasado, fue empujada bruscamente, y la riada avanzaba con toda su fuerza, haciendo sucumbir el presente y el

⁵ Sobregrau, C. de: “Dandysmo y decadentismo: una nota aclaratoria”, op. cit., p.73.

*futuro, anegándolo todo bajo la capa del pasado, llenando su espíritu de una inmensa oleada de tristeza, sobre la que quedaban flotando, como desechos ridículos, episodios insignificantes de su vida, nimiedades absurdas."*⁶

La lectura se adentra en este particular "paraíso artificial" de exquisitez, indisciplina e inquietud. O lo que puede ser lo mismo: Esteticismo, *Dandysmo* y Decadentismo. Habiendo sugerido a Baudelaire, es momento de reseñar *Los paraísos artificiales* (1858-1860). El recorrido de alusiones e ideas turbias ya apuntadas anteriormente en Huysmans, también se encuentran entre las líneas de Baudelaire. La insatisfacción punzante se palpa y entroniza en la vida decadente:

"El sentido común nos dice que las cosas de la tierra existen sólo escasamente, y que la verdadera realidad está únicamente en los sueños. Para digerir tanto la felicidad natural cuanto la artificial, es ante todo necesario tener el valor de tragarla; y quienes quizá fuesen merecedores de la felicidad son justamente aquellos a quienes la felicidad, tal como la conciben los mortales, les ha hecho siempre el efecto de un vomitivo."

Para escapar de la insulsa vida aparente, Baudelaire explora como escapatoria los efectos del hachís:

"(...) Tales son las habituales preguntas que, con una curiosidad mezclada de temor, dirigen los ignorantes a los adictos. (...) Y puesto que para el común de los lectores y de los que preguntan, la palabra haschisch conlleva la idea de un mundo extraño y desquiciado, la expectativa de prodigiosos sueños (mejor fuera decir alucinaciones, que, por lo demás, son menos frecuentes de lo que se cree), señalaré de inmediato la importante diferencia que separa los efectos del haschisch de los fenómenos del sueño (...)

No hay nada similar en la embriaguez del haschisch. No saldremos del sueño natural. En toda su duración, aquella no será, ciertamente, sino un inmenso sueño, gracias a la intensidad de los colores y a la rapidez de los conceptos; pero conservará siempre la tonalidad particular del individuo."

El poeta examina (precisamente) ese límite difuso entre el bien y el mal:

*"En efecto, todo hombre que no acepta las condiciones de la vida, vende su alma. Es fácil captar la relación existente entre las creaciones satánicas de los poetas, y las criaturas vivientes consagradas a los excitantes. El hombre ha querido ser Dios y, en virtud de una ley moral incontrolable, helo pronto caído por debajo de su naturaleza real. Es un alma que se vende al por menor."*⁷

Igualmente, *El pintor de la vida moderna* (1863)⁸ es otro título imprescindible del autor para adentrarse en el sentimiento decadente. En *Las flores del mal* (1857-1861) se señalan otros eslabones: ideal, elevación, musa, perfume, cabellera, veneno, obsesión, alquimia, crepúsculo, juego, vino o destrucción. Las palabras no necesitan apuntes explicativos. Dicen todo por sí mismas. A éstas se añade una nueva idea: *Spleen*. Alude a la melancolía, una angustia sin causa definida, irritabilidad... una vez más nerviosismo venenoso:

⁶ Huysmans, Joris-Karl: *A contrapelo*. Madrid, Cátedra, 2010, pp. 132-133, 176 y 200.

⁷ Baudelaire, Charles: *Pequeños poemas en prosa. Los Paraísos Artificiales*. Madrid, Cátedra, 2010, pp.145, 154-155 y 186-187.

⁸ Baudelaire, Charles: *El pintor de la vida moderna*. Madrid, Langre, 2008.

“-Y pasan coches fúnebres, sin tambores ni música,
por mi alma lentamente; la Esperanza, vencida,
llora, y la Angustia atroz y despótica planta
su negro pabellón en mi cráneo abatido.”⁹

Wagner, Debussy, Satie, Schopenhauer, Nietzsche, Verlaine, Moréas, Beardsley, D’Annunzio, Barbey d’Aurevilly, Mallarmé...¹⁰ Des Esseintes, Dorian Gray... decadentes, artistas, ascetas, libertinos, noctámbulos, independientes, mentes intuitivas, soñadores, poetas, músicos, pensadores, abstraídos, melómanos, simbolistas... la lista de inquietos, “degenerados”¹¹ y místicos es larga.

El turbado y aprensivo rol del simbolista no se ve influido solo por su disgusto con la realidad circundante y su tiempo. Un desasosiego propio o desazón íntima es el veneno que explica su actitud. Esta ponzoña deriva en una “pose cómoda” que celebra cierto negativismo, abyección y distancia ególatra. Los perfiles de los artistas presentan una interioridad trascendente y sugestiva. Cada individualidad apunta una afectación melancólica, mágica, creativa, doliente o incluso retorcida. Aristóteles fue el primero en asociar el temperamento melancólico con el talento notable para las artes. Esta idea del genio y la melancolía se ha relacionado con el mundo de la creación artística. El artista melancólico entra en diálogo con estados sublimes y situaciones cercanas a la locura. El genio melancólico puede sufrir de ansiedad, apatía o depresión.¹²

No solo las letras corroboran estos sentimientos. El diálogo entre las diferentes disciplinas artísticas pone de manifiesto muchas de las ideas presentadas. Se aprecia esa mirada distante en *Mi retrato* de Odilon Redon (1867). El creador en su búsqueda solitaria se presenta alejado del espectador y de lo real. La búsqueda de ese “otro lugar” de ensueño, lírico, lejano, paradisiaco... responde a un anhelo idealista. Los espacios incomprensibles, los secretos expuestos, una pintura intelectualizada o el sugestivo y retorcido *Eros-Thánatos*, son algunas de las vías de expresión.

“El Simbolismo, más que una escuela, es una manera de creación caracterizada por la sugestión y, a veces, por el hermetismo. Con él la poesía se convierte en un modo de penetración en zona de sombra, que en los modernistas, como primero en los románticos, no son únicamente las de la noche, sino las del sueño, el delirio, el azar y aún la carne (pues la voluptuosidad llegó a parecer un método de conocimiento).”¹³

⁹ Baudelaire, Charles: *Las flores del mal*. Madrid, Cátedra, 2010, LXXVIII SPLEEN, p.305.

¹⁰ Añadir el trabajo de Hernández Barbosa, Sonsoles: *Un martes en casa de Mallarmé*. Madrid, Editorial Universidad Complutense, 2010.

¹¹ El concepto Decadente surgió con cierto matiz peyorativo. Fue aceptado con rebeldía e ironía por los propios decadentes. En Herrero Cecilia, Juan: “El espíritu y la sensibilidad “decadentes”: Rebeldía, crítica y originalidad creadora”, op. cit., pp.62-72, se señala el texto de Max Mordau *Degeneración* (1893 y publicado en España en 1902). En el mismo se trata como psicópatas, neuróticos, degenerados y diabólicos a decadentes y simbolistas.

¹² Ver Wittkower, Rudolf y Margot: *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución francesa*. Madrid, Cátedra, 1985.

Desde el punto de vista médico, las conclusiones se alejan de esta asociación melancolía – creación artística. Nos remitimos a las reflexiones vertidas por especialistas como el Dr. López-Ibor en su conferencia “La creatividad pertenece a la persona, no a la enfermedad” en la Sesión Científica “Creatividad y enfermedad mental”. Madrid, Real Academia Nacional de Medicina, Septiembre 2010.

¹³ Gullón, Ricardo: “Simbolismo y símbolos”, *El Simbolismo. Soñadores y visionarios*. Madrid, Tabalte Miquis Ediciones, 1984, p.16.

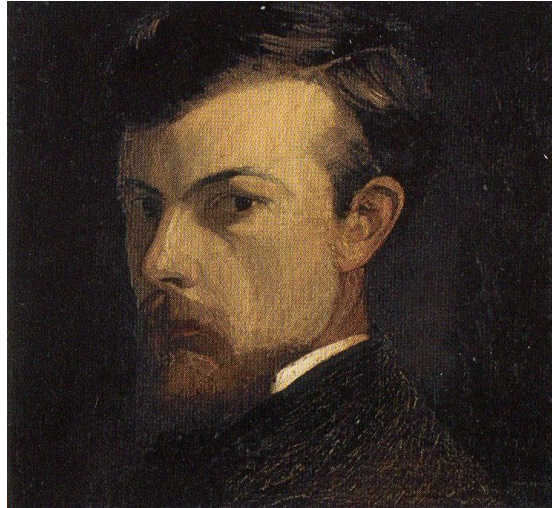


Fig.1 Odilon Redon *Mi retrato*, 1867

Gauguin buscó parajes primitivos sin descanso, como en *Mata Mua (Érase una vez)*.¹⁴ En la estremecedora *Judith* de Klimt, el fondo oriental añora una lejanía que se distancie del presente. Este marco mágico y sagrado despierta turbadores secretos. Hablamos de un deseo de abandono y entrega a la fatalidad. Los recursos y filigranas modernistas no dejan de ser elementos de decorado para ese “otro lugar”. Las orgánicas curvas modernistas generan nuevos e inspiradores espacios vaporosos o acuáticos. Mucha y sus ninfas son prueba evidente de ello. Esta flotación varía en leve nerviosismo en Segantini. El cuerpo arqueado entre ramificaciones, habla de un Simbolismo expresivo, disperso y disgregado en un espacio fuera de tiempo. Por otra parte, esa atemporalidad silenciosa en *Ojos cerrados* de Redon, manifiesta un Simbolismo introspectivo, íntimo, concentrado. Una levitación con delectación en brazos de la narcótica cadencia simbolista.

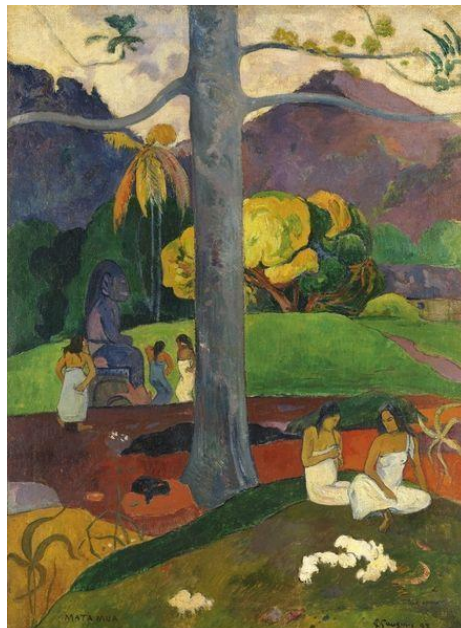


Fig.2 Paul Gauguin *Mata Mua (Érase una vez)*, 1892

¹⁴ Al respecto añadir el catálogo de exposición *Gauguin y el viaje a lo exótico*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2012.

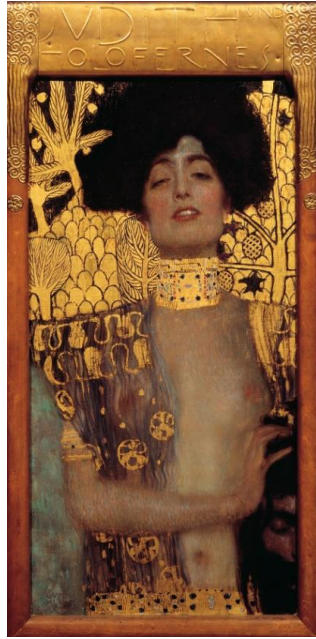


Fig.3 Fig. Gustav Klimt *Judith*, 1901



Fig.4 Alphonse Mucha *La danza*, 1898



Fig.5 Giovanni Segantini *Le cattive madri*, 1894



Fig.6 Odilon Redon *Ojos cerrados*, 1890

*“Creo en la práctica y en la filosofía de lo que de común acuerdo llamamos magia, en lo que debo llamar la evocación de espíritus, aunque no sepa lo que son, en el poder de crear ilusiones mágicas, en las visiones de la verdad en las profundidades de la mente cuando los ojos están cerrados (...)”*¹⁵

El inglés William Butter Yeats exploró los postulados y pilares del Simbolismo, tales como: sus fines trascendentales y espirituales, el símbolo, la evocación o el ensueño. El acceso a este nivel superior, eterno, absoluto e infinito, se facilita por medio del embeleso, la imaginación o la intuición. Es más, Yeats confronta imaginación – razón, así como poesía – filosofía o intuición – interpretación. La contemplación artística eleva la vida espiritual con su intensidad emocional. La creencia y el anhelo melancólico de abordar esa otra dimensión, aflige y excita al simbolista desarraigado de su vida aparente. La fe simbolista cree en el carácter mágico y divino de esa otra realidad:

“Podría relatar imágenes más extrañas, encantamientos más extraños, imaginaciones más extrañas, proyectadas a gran distancia consciente o inconscientemente por amigos y por mí mismo, si no fuera porque las energías más importantes de la mente rara vez se manifiestan salvo cuando se distienden las profundidades. Se manifiestan en hechos demasiado privados o demasiado sagrados para darlos a conocer, o parecen pertenecer, no sé por qué, a cosas ocultas.”

*“Si todos los que han descrito hechos como éste no han soñado, deberíamos volver a escribir nuestras historias, porque todos los hombres, sin duda alguna todos los hombres imaginativos, deben estar por siempre esparciendo encantamientos, encantos, ilusiones; y todos los hombres, en especial los hombres tranquilos que no tienen una poderosa vida egotista, deben aceptar continuamente su poder. Nuestras emociones más precisas, nuestros pensamientos y propósitos más detallados, no son con frecuencia, a mi juicio, realmente nuestros sino que, por decirlo así, han surgido de repente del Infierno, o han caído del Cielo.”*¹⁶

¹⁵ En Yeats, W.B.: *Ensayos sobre Simbolismo*. Madrid, Langre, 2005, p.37.

¹⁶ Yeats, W.B., op. cit., pp.55, 59-61. La recopilación de ensayos del autor incluye: “Magia”, “La filosofía de la poesía de Shelley”, “William Blake y la imaginación”, “El Simbolismo en la pintura”, “El Simbolismo de la poesía”, “El elemento celta en la literatura” y “Los estados de ánimo”. La edición consultada cuenta con una reseñable introducción de Félix Rodríguez Rodríguez.

El Simbolismo como experiencia casi religiosa o viaje iniciático a un mundo velado y profundo, requiere de un lenguaje y contenidos densos. La dificultad para designar las creencias, ideas y emociones simbolistas, conforman un lenguaje propio. La “retranca” simbolista esboza un universo cerrado accesible a unos escogidos:

*“Por el lenguaje y por la doctrina que trasmitía, el movimiento simbolista parece compuesto de una o más sociedades secretas (...) El fruto intelectual de esos círculos reclama del lector poderes de intelección y de sensibilidad muy por encima de la media, como si le fuese exigida una señal para acceder a los arcanos misterios. El simbolismo recuerda, desde esa perspectiva, el trobar clus medieval: un lirismo propio de una secta secreta, como un aura filosófica y mística, expresado mediante cantigas de enigma, cuyo objetivo que ceñían no sólo al culto de la belleza, sino también a transmitir, con refinamientos aristocráticos, un conocimiento sutil y transcendental.”*¹⁷

Hermetismo, Modernismo, Decadentismo... Simbolismo. Un “todo” de signos, semejanzas, secretos, metáforas, alegorías y correspondencias. La revelación de pulsiones, esencias y sustancias o el inconsciente, también diseccionado por Freud y Jung... todo ello incumbe a los simbolistas. Artistas herederos del uso de lo simbólico que ya había sido patente en la historia del arte en el Renacimiento italiano y los Primitivos, el Romanticismo o el mundo antiguo como Egipto y el Imperio Bizantino. El símbolo, lo secreto, la metáfora, la analogía o la sugerencia son participantes en el ritual simbolista. Para aprehender todas estas quintaesencias, son necesarias las referencias a Aby Warburg y el método iconológico, el historiador Ernest Gombrich o el teórico Albert Aurier. También anotar al respecto de la teoría simbolista, al pintor Maurice Denis y el grupo de los *Nabis*, herederos y receptores de las enseñanzas de Gauguin y *Pont-Aven*. Obligada es la referencia al Manifiesto Simbolista firmado por Jean Moréas, publicado en *Le Figaro* el 18 de septiembre de 1886 y entusiastas son las palabras del iluminado Sâr Pèladan, cabecilla de los Salones *Rose + Croix*:

“Vosotros, artistas de todas las artes, venid a la Rosa + Cruz.

Artistas, si creéis en el Partenón y en Saint-Ouen, en Leonardo y en la Nike (Victoria) de Samotracia, en Beethoven y en Parsifal, seréis admitidos en la Rosa + Cruz.

Sustituir el amor de lo bello, el amor de la idea, el amor al misterio del amor: he aquí la acción que vamos a hacer sobre el alma occidental.

Creando una voluptuosidad de la belleza, una pasión y una voluptuosidad del misterio, es decir, orquestando en una solemnidad religiosa las emociones del libro, las emociones del Louvre, las emociones de Bayreuth hasta el éxtasis.

¹⁷ Moisés, Massaud, Moisés: “Hermetismo y Simbolismo. Aproximaciones”, p.32, *Simbolismo y hermetismo. Aproximación a la modernidad estética*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2008. La publicación incluye los siguientes estudios: Ródenas de Moya, Domingo: “La modernidad estética”, pp.57-66. Beltrán Almería, Luis: “Simbolismo, Modernismo y Hermetismo”, pp.93-110.

*Así repararemos el error de Orfeo, así vengaremos su muerte, porque creeríamos haber satisfecho mal la adoración de Jesús si desconociéramos sus precursores, los grandes Primitivos, los Giotto y los Van Eyck de la Verdad.”*¹⁸

Todo este recorrido entre fluido, retorcido y obscuro, ayuda a empaparse del sentimiento y las quimeras simbolistas. Sus creaciones generan un universo de escape exuberante e indolente. Gauguin en su retrato del mencionado Jean Moréas, arenga a los posibles adeptos con un “*Soyez Symboliste*”. Puede que ciertamente, ser simbolista sea la mejor orden (o remedio) para quien padece de una sensibilidad emotiva, nerviosa y excitable. Flotar, relajar, elevarse:

“ELEVACIÓN

*Por sobre los estanques, por sobre las montañas,
los valles y los bosques, las nubes y los mares,
y más allá del sol, del éter, más allá
de los confines de las esferas de estrellas,*

*ágilmente te mueves, oh, tú, espíritu mío,
y cual buen nadador extasiado en las ondas,
alegremente surcas la inmensidad profunda
con voluptuosidad inefable y viril.*

*Vuela lejos, muy lejos, de estos miasmas infectos;
vete a purificar en el aire más alto,
y bebe, como un puro y divino licor,
ese fuego que colma los límpidos espacios.*

*Detrás de los hastíos y los vastos pesares
que cargan con su peso la brumosa existencia,
feliz aquél que puede con vigorosas alas
lanzarse hacia los campos luminosos, serenos;*

*y cuyos pensamientos, tal las alondras, hacia
los matinales cielos un vuelo libre emprenden.
-¡Que sobre el ser se cierne, y entiende sin esfuerzo
la lengua de las flores y de las cosas mudas!”*¹⁹



Fig.7 Paul Gauguin *Soyez Symboliste* (retrato de Jean Moréas), 1891

¹⁸ Ref. Sâr Péladan, 1893, en catálogo *El Simbolismo en la pintura francesa*. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1972, pp.38-39.

¹⁹ *Las flores del mal* de Baudelaire vuelven a servir de apoyo poético a estos sentimientos, op. cit., p.93.

2. El amplio mapa del Simbolismo.

El Simbolismo buscó una inspiración mística donde el símbolo toma forma más allá de lo que se nos presenta en la realidad tangible. Más allá de la realidad presente ante nuestros ojos. Se distanció de la apariencia objetiva. Su identificación no se perfila por unos rasgos formales repetidos. Lo caracteriza una emoción y un espíritu común. La evocación de significados profundos se atisba en artistas dispares de diferente procedencia. Las letras dialogaron con la pintura y la justificación intelectual, filosófica o literaria se convirtió en otro componente de la obra simbolista. Ha sido tachado al verse muy influido por aspectos literarios. Existen unos límites difusos que complican el intento de acotar este movimiento. Más que un estilo o movimiento, se distingue como una actitud y un espíritu poético.

Todo este sentir fue una vía de escape frente al Positivismo de la época. La defensa de las ideas fue la opción simbolista, opuesta a la objetividad del Realismo, Impresionismo y Naturalismo. En los salones *Rose+Croix*, *Les XX*, la *Sezession* vienesa, los *Nabis* o *Pont-Aven* se pueden rastrear los efectos simbolistas. Sus señas se encuentran en los Nazarenos alemanes, los Prerrafaelitas ingleses, el Decadentismo o el *Art Nouveau* en todas sus variantes europeas (*Liberty*, *Jugendstil*, *Sezession*, Modernismo...). El Romanticismo ya anunció conceptos que explotaría el Simbolismo. Hablamos de la alegoría, el símbolo y el protagonismo de la subjetividad frente a la razón. A su vez, el Simbolismo despejó caminos y elementos oníricos que evolucionarían posteriormente en las Vanguardias. Por todo ello, se presenta como una amalgama de conceptos y formas insondable. Abandonó el siglo XIX y estrenó el nuevo siglo anunciando caminos por recorrer.

El itinerario que se perfila al desentrañar este movimiento en Europa y su particular manifestación en España, se presenta como una compleja reacción ideísta. No es un movimiento unificado respondiendo a unas coordenadas espacio-tiempo determinadas. El estado anímico de los simbolistas extiende sus vínculos más allá de fronteras y fechas. Se enfrenta y a su vez se mimetiza con los circuitos expositivos oficiales y las formas académicas. Las obras cuentan con su lenguaje propio y cerrado. El símbolo, el esoterismo, mito y literatura son parte de este lenguaje como alternativa frente a Realismo, Impresionismo y Naturalismo. Alejados de la realidad despiertan emociones íntimas. Las inquietudes puramente plásticas no son su prioridad. La presentación de este nuevo mundo irreal y la llamada a profundos conceptos expone vías que “reciclarán” y traducirán el Expresionismo, la Pintura Metafísica o el Surrealismo. El rechazo a los cambios sociales y el avance de la industria que anuncian el nuevo siglo XX, provoca angustia en los simbolistas. El decadente se crece en su desazón y escapa de la materialidad refugiándose en su metafísica artística. Se retira del mundo real y accede a su propio universo creado.

*“El rechazo frontal a la sociedad industrializada y la vulgarización que ello conlleva, se traduce en lo que se puede considerar el signo de todo el período: la angustia. Los simbolistas se retiran del mundo de la realidad. (...) se enclaustran en un mundo narcisista de emociones, perfumes y misterio. Se restablece el lenguaje hermético de los mitos primigenios o el esoterismo de las primitivas ciencias ocultas y sociedades secretas. Las cosas no se pueden decir a las claras.”*²⁰

*“El simbolismo, pues es lo que se trata, quizá se defina ante todo por aquello a lo que se opone. Desde el punto de vista filosófico, al positivismo, o al menos al sentido prosaico al que lo ha reducido una burguesía glotona de poder, únicamente preocupada por los bienes materiales que sólo alaba a la ciencia porque la considera madre de un progreso destinado a enriquecerla indefinidamente.”*²¹

Los amplios conceptos y las emociones íntimas fueron las formas de comunicación de este movimiento. Lo intangible y lo difícil de nombrar se expresaron en una mística que fusionó forma y emoción. Esta huida de lo visible escapó en busca de la irrealidad y lo fantástico. Un mundo exterior o una desviación difícilmente explicable de los propios hechos naturales. El Decadentismo y se entremezcla con un Idealismo místico y esotérico. No interesa el mundo real, los simbolistas acceden a su universo hermético y espiritualizado. La subjetividad, la ensoñación y el inconsciente son nuevos elementos participantes. La alegoría y lo sugerido despiertan sensaciones e ideas.

Las imágenes simbolistas contradicen la realidad. Exponen una nueva realidad escondida e imaginable como escape de lo cotidiano. Su representación aun siendo veraz, se desvía adaptándose a su propia irrealidad. Las combinaciones e influencias estilísticas se mezclan con otros recursos ornamentales y de diseño. El rostro, la mímica y la actitud corporal de las figuras representadas se adaptan. Hay una aplicación libre de las formas, proporción, distancias y espacios. La ocultación de elementos con los espejismos y reflejos, son otros de los recursos. Tampoco se siguen por norma las enseñanzas académicas respecto a la luz y el color. Lo divino y lo sagrado, el sueño y la muerte, el erotismo y la inocencia... son algunos de los planteamientos inmersos en este movimiento.

“El propósito del arte simbolista es crear imágenes que contradigan la realidad visible o investigable desde un punto de vista científico, con el fin de mostrar mediante estas contraimágenes, que una realidad diferente y escondida debe ser reconocida como imaginable, si no incluso como existente. Este mundo o esta realidad diferentes se concretan en “leit motiv” e imágenes de guía, que pueden ser caracterizados de forma más clara por su huida del mundo. El objeto debe desafiar al observador para que éste se ocupe de él y le lleve a los rincones mas remotos de su mente.”

*“Muchos cuadros de los simbolistas están dedicados a las más diversas fantasías oníricas y escenificados con la lógica antinatural correspondiente a los sueños. Los cuerpos pierden su gravedad, flotan en el espacio, trasmutan su figura, se diluyen en lo nebuloso o aparecen de pronto de una manera tan directa que llega a asustar.”*²²

²⁰ Vázquez de Parga, Ana: “La sensualidad desvelada”, cat. exp., *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*. Las Palmas, Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM, 1990, p.12.

²¹ El estudio de Pierre, José: “El simbolismo: el espíritu y la letra”, en *ibid.*, pp.17-43, resulta de especial interés por su análisis de las vías fusionadas en el Simbolismo y las consecuencias que trae consigo este movimiento.

²² Hofstätter, Hans H.: “Pintores simbolistas en el ámbito germánico”, en *ibid.*, pp.108 y 119.

Las hermandades artísticas de los Nazarenos y los Prerrafaelitas, se presentan como punto de partida en este camino. No olvidar que otros contenidos del Romanticismo podían servir también como arranque. Los Nazarenos alemanes se instalaron en el convento de San Isidoro de Roma desde 1810. Llevaron una vida monacal como una fraternidad cerrada. Estos artistas buscaron una regeneración y un misticismo auténtico por medio de la pureza formal. Johan Friedrich Overbeck y Franz Pforr fueron miembros remarcables de este grupo. Otros de estos artistas fueron: Peter Von Cornelius, George Ludwig Vogel y Johann Konrad Hottinger. Dejaron constancia de sus premisas estéticas en el *Manifiesto purista* (1834) de Tomaso Minardi, Pietro Tenerani y Overbeck. Los Nazarenos se inspiraron en el *Quattrocento* italiano y la pintura anterior a Rafael ya que representaban una pureza artística ejemplar. Su arcaísmo amanerado se presentaba como una alternativa a las propuestas académicas. La estética primitiva y el conocimiento del pasado medieval son sus señas junto a una concepción espiritualista del arte con un profundo sentimiento religioso y moral. En *Italia y Germania* de Overbeck se observa esa belleza, espiritualidad y armonía. La claridad compositiva y la concisión al detalle, marcaron a estos artistas. Por su parte, los Prerrafaelitas ingleses fundaron su hermandad artística en 1848. Su sensualidad visual se enriquecía con significados de profundo calado. Las representaciones femeninas en sus obras suponen un germen del papel protagonista de la mujer en el cambio de siglo. Los temas legendarios de la literatura medieval, Shakespeare y la Biblia inspiraron a los prerrafaelitas. Los artistas que marcaron la época victoriana fueron John Everett Millais, William Holman Hunt, Dante Gabriel Rossetti y Edward Coley Burne-Jones. Esta es la misma época de las aportaciones de John William Waterhouse o William Morris. A este grupo le seguirán la nueva generación inglesa con Aubrey Beardsley y James Abbot Whistler.²³



Fig.8 Friedrich Overbeck *Italia y Germania*, 1811-1828



Fig.9 Dante Gabriel Rossetti *Venus Verticordia*, 1864-1868

²³ Barnes, Rachel: *The Pre-Raphaelites and their world*. Londres, Tate Gallery publishing, 1998.

El Simbolismo francés tiene en Pierre Puvis de Chavannes y Gustave Moreau sus principales referentes pictóricos.²⁴ Añadimos a Redon y Fantin-Latour. El protagonismo literario recae en Mallarmé, Verlaine y Moréas. Los salones *Rose+Croix* organizados de 1892 a 1897, representan el Simbolismo más espiritual y literario.²⁵ Además de esta vertiente de sueños etéreos caracterizada por la primacía del contenido sobre la forma, el Simbolismo también se incorporó a la búsqueda de novedades puramente pictóricas. Las enseñanzas de Gauguin encontraron en los *Nabis*²⁶ a sus discípulos aventajados.

Añadimos a la lista de simbolistas a Arnold Böcklin, Jean Delville, Fernand Khnopff, Alphonse Mucha, Franz Von Stuck y los italianos Gaetano Previati o Giovanni Segantini. Se observan contenidos de interés en el giro expresionista de James Ensor y Edvard Munch. Picasso en su *etapa Azul* manejó poéticas simbolistas. Mención especial merece Gustav Klimt por ser un exponente principal del contexto más que favorable que vivió Viena por aquel entonces. La enumeración de los artistas influidos por la órbita simbolista denota la variedad de estilos, lenguajes y procedencias que se añaden a este recorrido de larga distancia.²⁷ Otros nombres propios de diferentes disciplinas y terrenos que se enmarcan en este contexto fueron Wágner, Wilde o Schopenhauer.



Fig.10 Pierre Puvis de Chavannes *Jóvenes en la orilla del mar*, 1879

²⁴ Catálogo de exposición *El Simbolismo en la pintura francesa*. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1972.

²⁵ Jumeau-Lafond, Jean-David: “Los pintores del alma. El Simbolismo idealista en Francia al final de siglo”, cat. exp., *Los pintores del alma. El Simbolismo idealista en Francia*. Madrid, Fundación Mapfre, 2000, pp.16-46.

²⁶ Catálogo de exposición *Gauguin y los orígenes del simbolismo*. Madrid, Fundación Caja Madrid y Museo Thyssen-Bornemisza, 2004. Podemos remitirnos a los escritos del propio pintor en Gauguin, Paul: *Escritos de un salvaje*. Madrid, Istmo, 2000.

²⁷ Como recorrido general por el Simbolismo europeo citar los trabajos de Lucie-Smith, Edward: *El arte simbolista*. Barcelona, Ediciones Destino, 1997 y Mackintosh, Alastair: *El Simbolismo y el Art Nouveau*. Barcelona, Editorial Labor, 1975.

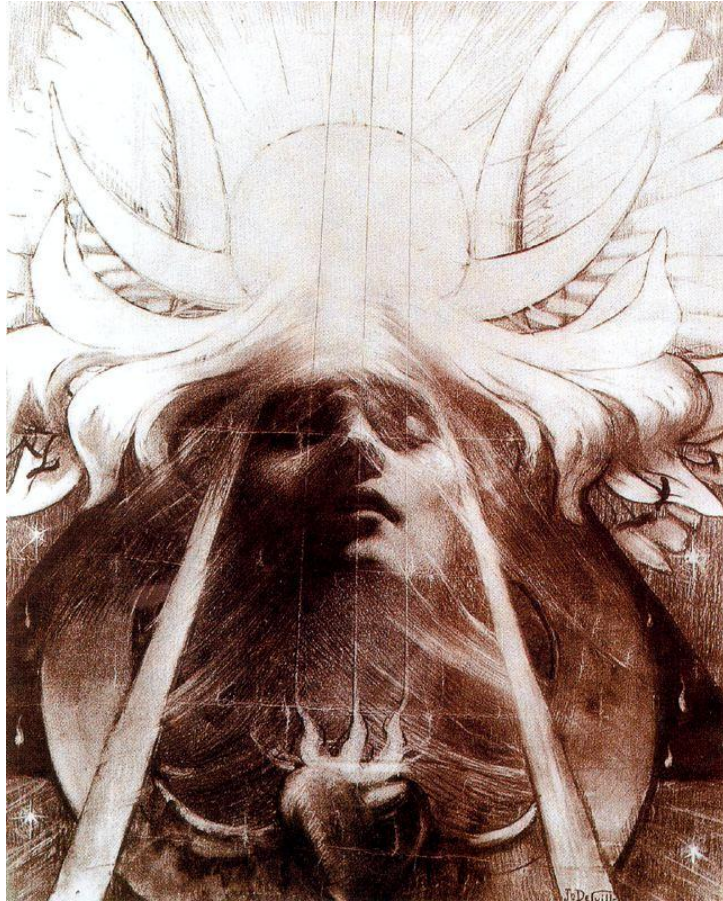


Fig.11 Jean Delville *Parsifal*, 1890

La vertiente minuciosa casi “hiperrealista” de Nazarenos y Prerrafaelitas junto a toda la sugerente corriente en la pintura y el diseño orgánico del *Art Nouveau*, son algunos de los desarrollos del Simbolismo. Las poéticas simbolistas inundaron el 1900. Anuncian señas que desarrollarán las Vanguardias. Lo comprobamos en la dramatización del Expresionismo o los conceptos oníricos del Surrealismo y la Pintura Metafísica. También la experimentación y protagonismo del color lo heredarán el Fauvismo y hasta la Abstracción de Kandinsky. Por todo ello, el conocimiento del Simbolismo se presenta como un complejo compendio receptor del Romanticismo y precedente de nuevas etapas artísticas.

3. Omnipresente Eros.

El Simbolismo europeo abarca un amplio conjunto de formas visuales.²⁸ Entre sus vastos contenidos, es el momento de prestar atención al particular papel que jugó el erotismo. *Eros* inundó muchas producciones artísticas del cambio de siglo. En estas manifestaciones, se aglutinaron perversiones de lo más diversas. Hay cabida para la pedofilia, el sadismo, la necrofilia o fetichismos varios. Hablamos de todas las variantes eróticas que posteriormente analizaría Sigmund Freud junto con los sueños, también presentes en el Simbolismo.²⁹

“Las fronteras se han abierto. Se profundiza en las emociones más íntimas. Se remueven los “bajos fondos” del alma. Y sale a la superficie uno de los componentes fundamentales de este arte fin de siglo, que es reflejo de una sociedad decadente angustiada ante los cambios inminentes: el erotismo.

*Los mitos, los sueños, el mundo del subconsciente. Se está manipulando un material peligroso, incontrolado, que muy pronto va a convertirse en material de estudio científico y provocar, de la mano de Freud, otra de las grandes rupturas de nuestro siglo.”*³⁰

Los seres mitológicos junto a protagonistas legendarias y literarias, son deleites sensuales explotados por los simbolistas. *Hilas y las ninfas* de Waterhouse y Moreau con *La esfinge victoriosa*, nos transportan a esos episodios. Ninfas y Esfinges con el resto de figuras mitológicas, se convierten en recurso para abordar este omnipresente erotismo. También la mujer moderna es pieza de culto e idealización. La emoción condensada en estos mundos oníricos presenta a una fémina heredera de los prerrafaelitas y también inmersa en piezas de diseño modernista. El tono esotérico del Simbolismo se nutre de una mujer de profunda expresión con mirada hipnótica, como ausente. En esa continua llamada a la sensualidad, alguna de estas expresiones se identifica con todo tipo de éxtasis. Se busca discernir los pensamientos de la mujer, su mundo interior y todos los secretos de su sexualidad. Esta mujer-fetichismo se expone al espectador convertido en un auténtico *voyeur*.³¹



Fig.12 John William Waterhouse *Hilas y las ninfas*, 1896

²⁸ Unas referencias para abarcar la amplia producción simbolista europea son los catálogos: *Le Symbolisme en Europe*. Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1976 y *Lost paradise. Symbolist Europe*. Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts, 1995.

²⁹ La aportación de Freud se mueve en estos terrenos de los sueños y la sexualidad en *La interpretación de los sueños*. Barcelona, Planeta-Agostini, 1984 y en “Tres ensayos para una teoría sexual”. *Obras completas*, tomo II. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1996.

³⁰ Vázquez de Parga, A., op. cit., p.12.

³¹ Para adentrarse en terrenos del erotismo y la creación artística, remitir al catálogo exposición *Lágrimas de Eros*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid, 2009. Este trabajo no se limita al periodo simbolista y se adentra en temas eróticos en diálogo con obras de diferentes periodos artísticos.



Fig.13 Gustave Moreau *La esfinge victoriosa*, 1868

La *femme fatale* como belleza tentadora e inaccesible, fue casi la protagonista absoluta de estos pálpitos eróticos. Junto a ella, la mujer frágil de actitud pasiva se incluyó en los variados gustos perversos. Dando un nuevo giro a la idea de esta mujer frágil, también las jóvenes de poca edad incluso las niñas se sumaron a las tentaciones simbolistas. La inocencia, la castidad y la virginidad despertaban tanto deseo sexual como la mujer fatal castradora, poderosa y devoradora de hombres. En toda esta incursión en los terrenos eróticos, el andrógino se incluyó a la lista de intereses ocultos. La belleza encontraría nuevos alicientes en la enfermedad y la muerte. *Eros* se enreda en sensualidades diversas y complejas. El protagonismo de la mujer es más que evidente en Fernand Khnopff o Gustav Klimt. Los labios y la cabellera femenina como fetiches predilectos, llaman a profundas atracciones. La mujer fatal, la niña virginal y el andrógino despiertan interés e inquietud a partes iguales.

“La pasividad – forzada culturalmente- y la ignorancia de la mujer se convirtieron así en la excusa del hombre del siglo pasado para imitar a Gengis Kan o a algún otro conquistador bárbaro en el frente hogareño. (...)”

Se había decidido que la mujer necesitaba ser educada en cuestiones de esta clase incluso aunque ella se resistiese al aprendizaje. Su naturaleza pasiva así lo requería (...).”

*“La mujer se había convertido en la personificación de los pecados de la carne. Se la creía celosa de la exclusiva capacidad masculina de trascendencia espiritual, se pensaba que haría todo lo posible para arrastrar al hombre a su reino erótico. Aunque no manifestase abiertamente ninguna intención viciosa, su presunta incapacidad para el pensamiento autónomo y su ser parásito innato la llevaban a interferir en el desarrollo intelectual del varón.”*³²

Moreau y sus numerosas pinturas en torno a la figura de Salomé, son un ejemplo para abordar la figura de la mujer fatal. Salomé cobrará mayor protagonismo en Wilde, a diferencia de la fuente bíblica en la que se limita a obedecer los planes de su madre Herodías. En la obra de Wilde, la joven es dueña de sus actos y la principal responsable de la muerte del San Juan Bautista.³³ Flaubert también se inspiró en ese Oriente evocador para su *Salammbô* y para *Herodías*. En *La Tentación de San Antonio* se sirvió de la Esfinge y la Quimera.³⁴ Volviendo a Salomé, Huysmans describió al detalle los encantos de la bailarina en *A contrapelo*. Estos encantos se confunden con sentimientos encontrados. Salomé es belleza, erotismo y también depravación. La *femme fatale* siempre se presenta como una castradora, perversa e histórica.

“Pero ni San Mateo, ni San Marcos, ni San Lucas, ni ningún otro evangelista, se habían detenido en la narración de los fascinantes y enloquecedores encantos de la bailarina, ni hacían alusión a su poder de depravación. Esta permanecía difuminada, y su misterio y su éxtasis se perdían en la lejana niebla de los siglos, quedando únicamente accesible para las mentes desquiciadas y afinadas que adquieren un poder visionario por medio de la neurosis (...)”

*“la bailarina provocativa (...) se convertía, de alguna manera, en la deidad simbólica de la indestructible Lujuria, en la diosa de la inmortal Histeria, en la Belleza maldita, escogida entre todas por la catalepsia que le tensa las carnes y le endurece los músculos; en la Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que corrompe, del mismo modo que la antigua Helena, todo lo que se le acerca, todo lo que mira, todo lo que ella toca.”*³⁵

En *La Aparición* de Moreau, Salomé enojada y sensual queda inmóvil ante el resplandor que emana de la cabeza decapitada de su víctima. La belleza de la joven es imponente y tentadora. Ella es la causante de los hechos descritos. Las joyas que inundan su cuerpo voluptuoso se multiplican en destellos. Salomé está cargada de una red de collares, brazaletes y brillantes. Las joyas están trabajadas al detalle como los interminables arabescos y decoraciones del muro. Estática y divina, esta mujer es la imagen de la perversión.

La fascinante danza de Salomé trae consigo terribles consecuencias. Despechada, emplea sus armas de seducción para dar muerte al bautista. Salomé observa la cabeza decapitada con cierto espanto y remordimiento, mezclado con sentimiento de venganza. Parece ausente, sonámbula y extiende su brazo recordando a una sibila o una sacerdotisa. La cabeza de San Juan Bautista flota en un disco intenso e

³² Respecto a los complejos y variados terrenos del erotismo del cambio de siglo, un trabajo completo y en profundidad es Dijkstra, Bram: *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid, Debate, 1994, pp.120 y 221.

³³ Wilde, Oscar: *Salomé*. Barcelona, Aymá, 1979.

³⁴ Flaubert, Gustave: *La Tentación de San Antonio*. Madrid, Editorial Bruguera, 1975.

³⁵ Extracto de Huysmans, Joris-Karl: *A contrapelo*. op. cit.

Añadir la referencia de *Salomé. Un mito contemporáneo (1875-1925)*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-MNCARS, 1995.

hipnótico de luz. Como una forma solar mística, ilumina a la pecadora. El resplandor hipnotiza y detiene el tiempo. Salomé corrompe con su poder. Su baile lascivo conjuga la idea muy presente en el Simbolismo de la unión amor-muerte o la unión de lo bello y lo terrible. La excitante mezcla entre piedad, repugnancia y fascinación se unen en ella. El horror y el dolor se transforman en nuevas formas de belleza y placer. Toda esta carga de significados referida a un episodio religioso llama a un nuevo misticismo buscado por los simbolistas.

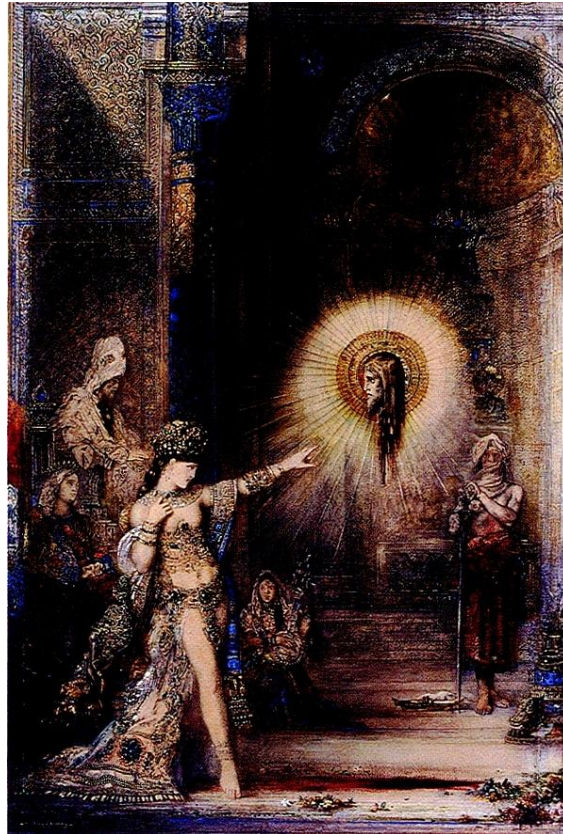


Fig.14 Gustave Moreau *La Aparición*, 1876

El resplandor de la aparición deja al descubierto elementos del exótico marco y enmascara otras zonas. La luz juega con una mezcla de resplandor y sombra. El Oriente exótico y lejano soñado por Moreau, es el escenario donde se dan cita crueldades y deseos. Esta lejana tierra de ensueño está suspendida en el tiempo. El erotismo está íntimamente relacionado con Oriente, como tierra de deseos y voluptuosidad. Es el mundo donde los sueños y los placeres pueden llevarse a cabo. Este mundo intemporal de Moreau es inalcanzable, estático, lleno de brillo y sombras. Como un paraíso perdido y un lejano lugar donde pueden realizarse los deseos más íntimos. Se entremezclan la luz y la oscuridad. La realidad se presenta y ensombrece a un mismo tiempo.

El imponente marco ayuda a subrayar la sensación de inmovilidad e intemporalidad del conjunto. Moreau presenta un marco teatral. Los exuberantes detalles componen un escenario que mezcla elementos decorativos. El pintor no trata de obtener una reconstrucción arquitectónica veraz sino que conjuga elementos árabes, egipcios o hispanomusulmanes de diferentes cronologías. Los detalles ornamentales son minuciosos y trabajados con esmero. El artista crea su propia idea de un mundo

enriquecido por el ensueño en un espacio embriagador, evocador y exótico. Es un Oriente cargado de nostalgia, como un paraíso estático perdido, plagado de luces y sombras.³⁶

El empleo de la acuarela se distancia de otras obras en torno a Salomé donde Moreau otorga mayor importancia a la carga pictórica. En esos casos la pintura se presenta como lenguaje propio, visual y corpóreo. Su fuerza expresiva radica en el color y el pigmento. Las formas se adivinan entre otras manchas y la pintura que todo lo inunda. El lenguaje pictórico en Moreau tiene valor por sí mismo. Añadimos sus complejos contenidos y el resultado final es un universo propio creado por el artista. En *La Aparición* el ensueño se entremezcla con minuciosidad y destellos. Parece que Moreau adquiriera el papel de un artesano minucioso. El detalle con el que trata las joyas que toman el cuerpo pecaminoso de Salomé y su tiento cuidado completan la pintura. Busca el brillo, el oro, la sombra y el destello. En el lado opuesto a Moreau, nos encontramos a Puvis de Chavannes con sus obras rígidas e inquietantes, inmersas en tonalidades grises y planas.

El autor propone adoptar una actitud contemplativa y soñadora. Observamos desde la distancia unas imágenes poéticas y fascinantes. Unas formas en las que se enmascara la realidad pero sugieren verdad en vago ensueño. La riqueza decorativa inunda el espacio. El detalle preciosista, la sombra, la luz y el brillo es un todo. La pureza hierática de su Salomé aporta mayor atracción a la figura de la funesta diosa-musa. Salomé se convierte en figura eterna de ensueño. El Oriente de Moreau es intemporal y soñado.

Salomé como imagen de perversión, fue una figura bíblica empleada con frecuencia para adentrarse en los terrenos de *Eros-Thánatos*. Otros ejemplos los encontramos en Lucien Lévy-Dhurmer y Gustav Klimt. Judith fue otra protagonista y Eva como en *El Pecado* de Franz Von Stuck, también se presentan como iconos sensuales y depravados. Imágenes y significados repetidos que se adentran en las atracciones más íntimas.



Fig.15 Lucien Lévy-Dhurmer *Salomé*, 1896

³⁶ Para ahondar en este tema de Moreau y Oriente, remitimos al catálogo de la exposición *Gustave Moreau. Sueños de Oriente*. Madrid, Fundación Mapfre, 2006.



Fig.16 Gustav Klimt *Salomé*, 1909

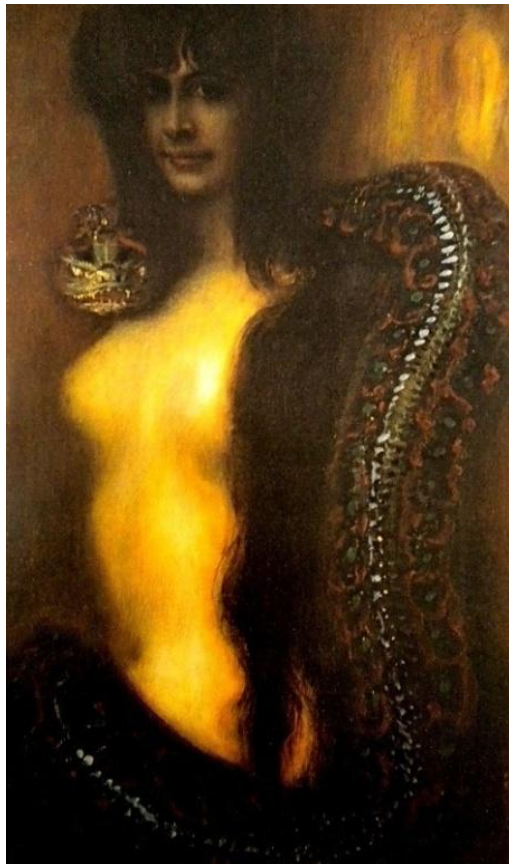


Fig.17 Franz Von Stuck *El Pecado*, 1893

Franz Von Stuck nos sirve como muestra para comprobar la estrecha convivencia de la mujer fatal con la niña virgen. Un diálogo que adquiere tintes miméticos hasta la confusión ya que ambos modelos femeninos provocan una potente atracción. También las imágenes de la delicada y casta infancia, alentaban provocaciones eróticas. En *Inocencia* el protagonismo recae en una niña. De nuevo se repite esa mirada a la lejanía. Una mirada absorta diferente de la mirada directa de la Eva pecadora, pero que igualmente nos conecta con ese atractivo mundo interior femenino. Un mundo convertido en tema de culto entre los simbolistas. Eva mira tentadora y la niña idealizada de *Inocencia* despierta atracción por su castidad e inexperiencia. Vestida de blanco virginal, sostiene el lirio como señal de pureza. Su piel es blanca y no se distingue rastro de las formas de una mujer adulta. Toda esa pureza sirve para poner en marcha las atracciones más bajas del hombre del siglo XIX. Hombre convertido en espectador privilegiado de estas rebuscadas perversiones.

“El péndulo dualista iniciaba una nueva caída desde la glorificación de la mujer como virgen sacrificial a su despellejamiento como furcia depredadora. En efecto (...) incluso la virginidad de la mujer acabó siendo vista al final como una evidencia de sus deseos perversos.”

*“La mujer-niña, así, sugería al hombre del XIX no sólo la inocencia sino también la ausencia de toda resistencia a las particularidades del deseo masculino.”*³⁷

“(...) la imagen de la mujer-niña, cuyo cuerpo, seguramente por la ausencia de curvas acentuadas y de vello púbico, resultaba menos “obsceno”, más tranquilizador, y menos exigente, que el de la mujer madura. En realidad, la niña-virgen iba a convertirse en una de las figuras más tópicas del fin de siglo.”

*“(...) sexo y anhelo de pureza- que muchos ya no creían poder hallar en la mujer moderna- se mezclaban, de forma no exenta de morbosidad, en un culto a la niña que ya presentía a la mujer (...)”*³⁸



Fig.18 Franz Von Stuck *Inocencia*, 1889

³⁷ Dijkstra, B., op. cit., pp.117-118 y 190.

³⁸ Junto al trabajo ya referido de Dijkstra, añadimos Bornay, Erika: *Las hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra, 1990, pp.144 y 147. Estos títulos hacen un profundo análisis del papel del erotismo en las artes del cambio de siglo. Hay cabida para abordar a la mujer fatal y la niña virgen. La debilidad femenina se convierte en provocación que llama a la violación. El papel pasivo de la mujer en el encuentro sexual así como la actitud activa de la mujer experimentada, se presentan igual de atractivos. Se suma el diálogo de *Eros* con la enfermedad y la muerte. Otros motivos estudiados son la conciencia autoerótica de la mujer y las experiencias eróticas con personas de su mismo sexo. Los fetichismos desplegados en las obras y la figura del andrógino, completan este amplio listado de provocaciones.

La inexperiencia en materia sexual y la debilidad de la mujer, se suman al listado de intereses ocultos (y también explícitos) del *voyeur*. Las jóvenes, niñas y ninfas delicadas despiertan todo ese interés erótico. Las figuras más castas e inocentes llaman a tanta depravación como la mujer fatal, experimentada y vampírica. Jan Preisler en *Cuento* y en *Atardecer de primavera*, muestra estas imágenes *a priori* inocentes. Esa mujer sumisa, virginal y difusa incita a ser poseída. Se entiende que no opondrá resistencia y la sensación de dominio alienta al hombre, como lo hace soñar con ser seducido por una mujer activa. Esta convivencia de la mujer fatal y la mujer frágil, tiene su germen en el Prerrafaelismo.³⁹

“Sólo mucho después, y en parte debido al repentino interés despertado por la pintura prerrafaelita, comenzó a prestarse atención a un tipo opuesto al de la mujer fatal y tan frecuente como ella: la mujer frágil, etérea y espiritualizada de Fin de siglo, que llegó incluso a ser sospechosa de santidad.”

*“Se da por supuesto que este tipo femenino tiene su origen en los prerrafaelitas ingleses, pero según la autora, los escritores y artistas del Fin de siglo lo adaptaron a su propia imaginación decadente: “La mujer frágil es ciertamente de origen prerrafaelita; pero el Fin de siglo supo asimilarla en forma que correspondiese a sus ideas y deseos secretos, dotándola así de gran fuerza de irradiación y de una fisionomía, en parte, nueva.”*⁴⁰



Fig.19 Jan Preisler *Cuento*, 1902

³⁹ Esta convivencia de la mujer fatal y la mujer frágil encuentra sus primeros ecos en el Prerrafaelismo, remitimos a Prettejohn, Elizabeth: “Gender and sexuality.”, *The art of the Pre-Raphaelites*. Londres, Tate Publishing, 2000, pp.207-231.

⁴⁰ Hinterhäuser, Hans: “Mujeres prerrafaelitas”, *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid, Taurus, 1980, pp.91-121. Hinterhäuser hace referencia a la autora Thomalla, Ariane: *Die “femme fragile”. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertewende*. Düsseldorf, 1972.

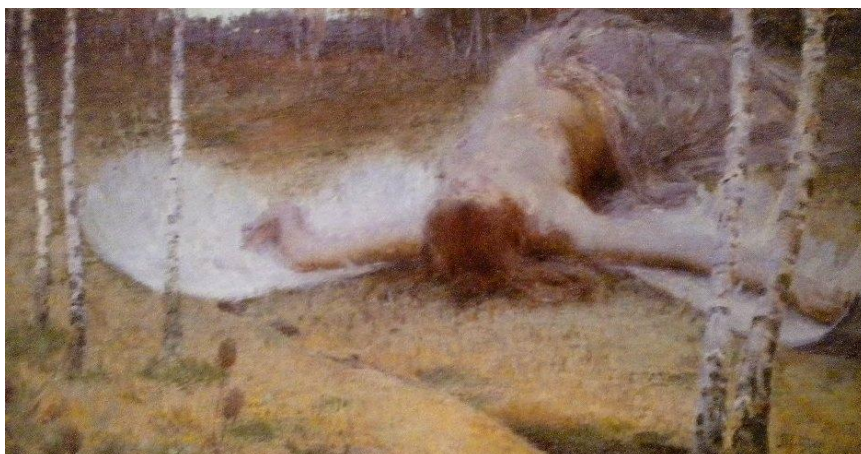


Fig.20 Jan Preisler *Atardecer de primavera*, 1898

La pintura *Hadas en una fuente* de Maximilián Pirner, sigue el tono de Preisler en *Atardecer de primavera* con su ninfa desfallecida en ese entorno silvestre. Las hadas de Pirner se exponen en un marco íntimo e inaccesible. Se presentan desamparadas en su espacio privado, como en un universo ajeno a los hombres. Son mujeres vulnerables caídas de espaldas que contorsionan sus cuerpos desnudos. Anhelan alcanzar el éxtasis que calme su ansia. Llamen a un clímax incontrolable que sosiegue su intensa necesidad sexual. Esta situación alimenta la fantasía de la violación. En este rincón natural e íntimo, las ninfas se tocan entre sí. El conocimiento autoerótico y las relaciones sexuales entre mujeres, responden a la idea de la mujer que sabe autocomplacerse o disfrutar de su sexualidad sin recurrir al hombre. Esa mujer tumbada y desfallecida, queda exhausta por haberse dedicado sin freno a su propio placer o en dárselo a su compañera íntima. El recurso de presentar a una mujer contemplándose en un espejo, también hace referencia a su propia conciencia erótica. Incluso las escenas no explícitas se adentran en bajas provocaciones.

*“La desvalidez incontrolable, casi espástica, de estas mujeres – como si sus espaldas se hubiesen quebrado en algún movimiento violento que provocó el que ahora estén tumbadas y casi paralizadas, siendo doblemente vulnerables por su desnudez, dispuestas a ser tomadas con impunidad por cualquier hombre que pasase por allí – es una visualización característica de la preocupación masculina que desarrolló, a finales de siglo, la idea de que las mujeres habían nacido masoquistas y que nada deseaban más que ser violadas y golpeadas. Los sexólogos, con el estudio de los casos de mujeres que buscaban desesperadamente el dolor, hicieron todo lo que estaba en sus manos para extender esta idea, sin preocuparse lo más mínimo en ningún momento por investigar cuáles podían ser los orígenes sociales del fenómeno.”*⁴¹

⁴¹ Dijkstra, B.: “La mujer ingravida; la ninfa con la espalda quebrada; la mitología de la violación terapéutica”, op. cit., pp.83-118. Respecto a la masturbación, la flacidez o las relaciones lésbicas, añadimos los siguientes capítulos del mismo trabajo: “El culto a la invalidez; Ofelia y la locura; mujeres muertas y el fetiche del sueño”, pp.25-63, “Las mujeres de cera y luz de luna; el espejo de Venus y el cristal sáfico”, pp.119-159 y “La evolución y el cerebro; los ojos apagados y la llamada del niño; la homosexualidad y el sueño de la trascendencia masculina”, pp.160-209.



Fig.21 Maximilián Pirner *Hadas en una fuente*, 1895

En este enredo de perversión, el simbolista belga Fernand Khnopff ⁴² se adentra en estos complejos temas. Khnopff fue un *dandy* relacionado con Péladan y los salones *Rose+Croix*, donde también expusieron otros artistas belgas. ⁴³ Sus mujeres lánguidas de miradas absortas y profundas, albergan toda esa perversión que nos persigue. El cabello y los labios se convierten en sus fetiches predilectos. Esta mujer es misterio, ángel y musa inspiradora. Una mujer lejana y envuelta en un halo de ensoñación. Los rasgos remarcados y angulosos en *Las caricias de la esfinge* linda con el ideal andrógino en un nuevo intento por añadir complejidad al discurso erótico.

“Lo andrógino renace en el corazón y en las fronteras del Simbolismo. Lo andrógino triunfa en la inmersión hacia las sombras de lo inconsciente, que están ligadas a lo que se suele llamar decadencia, a su ambigüedad, a sus nostalgias.”

“(…) Es el reino de lo equívoco; la perversidad, que aflora sin necesidad de ser nombrada ni descrita, lo raro, lo extraño, lo artificial, tan perseguidos, pueden florecer en ella.” ⁴⁴

⁴²Fernand Khnopff *Catalogue de l'oeuvre*. Bruselas, Cosmos Monographies La Bibliothèque des Arts, 1987.

⁴³ Ollinger-Zinque, Gisèle: “Los artistas belgas y la Rose + Croix”, op. cit., 1990, pp.87-103.

⁴⁴ Legrand, Francine-Claire: “El ideal andrógino en la época de los simbolistas”, op. cit., 1990, pp.123-136.

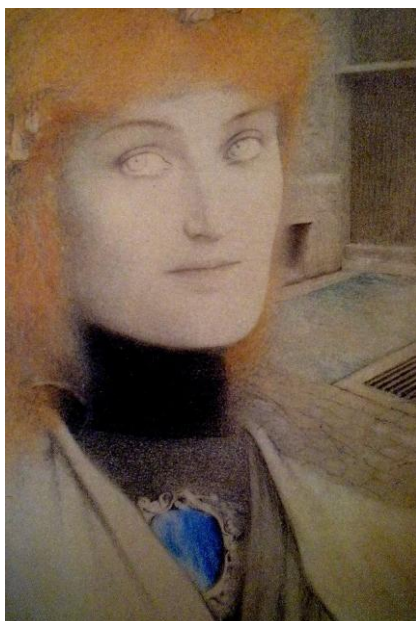


Fig.22 Fernand Khnopff *¿Quién me librará?*, 1891



Fig.23 Fernand Khnopff *La Misteriosa*, 1892

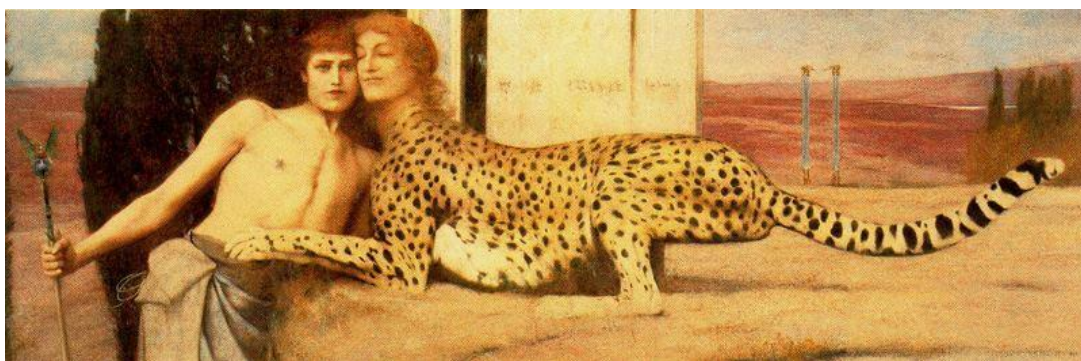


Fig.24 Fernand Khnopff *Las caricias de la esfinge*, 1896

Ofelia de Millais presenta una de las escenas descrita en *Hamlet* de William Shakespeare. La joven muere ahogada en uno de sus episodios de locura. Millais muestra su bella imagen entre las ropas huecas y extendidas en el agua. Ofelia es como un personaje mitológico de las aguas. Su cuerpo es arrastrado y absorbido por el líquido elemento. Esta nueva referencia al Prerrafaelismo, añade una nueva pieza al corpus simbolista: la belleza emparentada con la enfermedad y la muerte.⁴⁵

“Son, en realidad (la belleza y la muerte), tan hermanas para los románticos, que se confunden en una sola hermana bifronte de fatal belleza, en la que se mezclan la corrupción y la melancolía, y de la que brota más abundante el goce cuanto más amargo es su sabor.”

*“Se complacían en un verdadero gusto por la belleza minada por la enfermedad o incluso pútrida. Se escribían versos sobre los cadáveres (...) y se disertaba sobre la belleza moribunda (...).”*⁴⁶

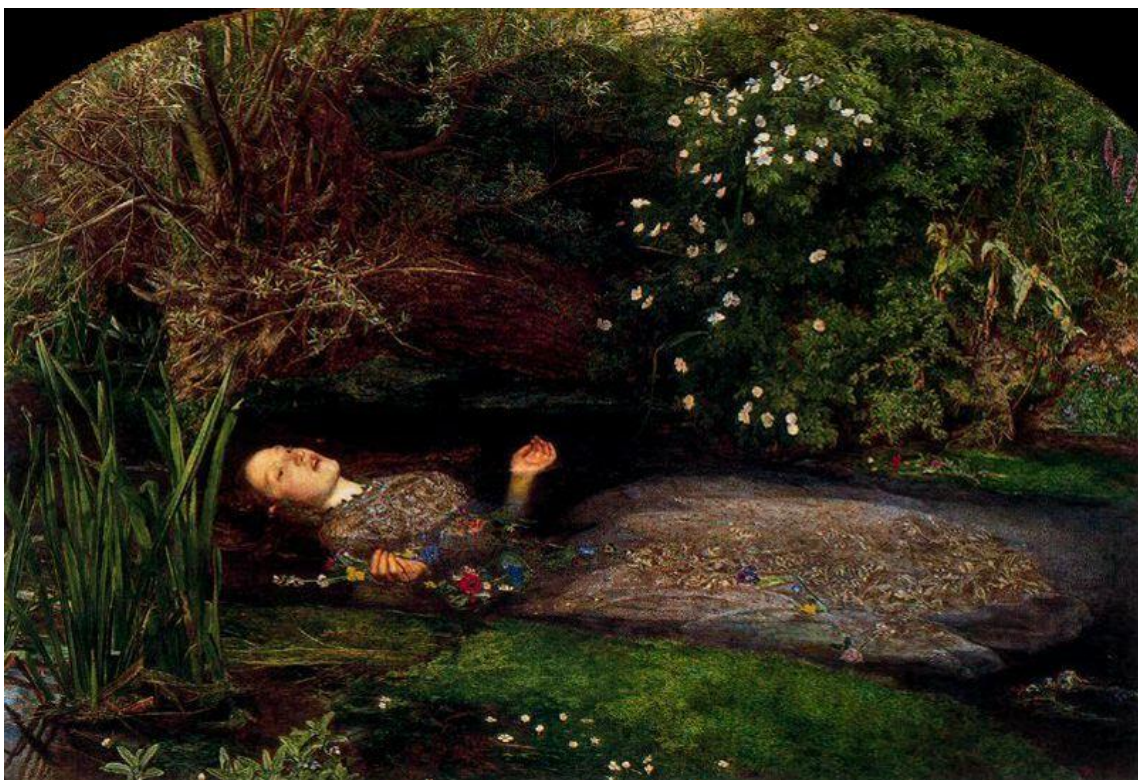


Fig.25 John Everett Millais *Ofelia*, 1851-1852

Este recorrido erótico apunta algunos de los contenidos fundamentales para el Simbolismo. La niñez, la virginidad y la mujer castradora comparten el dilatado terreno de las obras simbolistas. Su erotismo poetizado y envenenado, ensalza y pervierte la imagen de la mujer. Un protagonismo pasivo que junto al consumo de drogas y la exaltación poético - artística, inspira y sacia el afectado sentimiento del simbolista y su anhelo de alcanzar un sugestivo trance.

⁴⁵ Una nueva referencia para el Prerrafaelismo es Metken, Günter: *Los Prerrafaelistas. El realismo ético y una torre de marfil en el siglo XIX*. Barcelona, Editorial Blume, 1981.

⁴⁶ Praz, Mario: *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona, El Acantilado, 1999, pp.80 y 100-101. En este trabajo, Praz desentraña contenidos románticos heredados por el Simbolismo y el Decadentismo.

4. Paraísos sensoriales, narcóticos, flotantes, infernales, estéticos.

*"A los espíritus simples les parecerá singular, y hasta impertinente, que un cuadro de placeres artificiales esté dedicado a una mujer, la fuente más común de placeres naturales. Sin embargo, es evidente que, de la misma forma que el mundo natural penetra en el espiritual, le sirve de alimento y concurre, así, a producir esa indefinible amalgama que denominamos nuestra individualidad, la mujer es el ser que proyecta la mayor sombra o la mayor luz en nuestros sueños. La mujer es fatalmente sugestiva; vive una vida distinta de la suya propia; vive espiritualmente en las imaginaciones que trata y a las que fecunda."*⁴⁷

El abandono simbolista del medio inmediato y rutinario, da acceso a sus paraísos propios. Paraísos sensoriales (también sensuales y sexuales), narcóticos, flotantes e infernales. Estos paraísos se nutren de imágenes reveladoras, imaginativas, obsesivas y emocionantes. Secretismo y espiritualidad, todo ello convertido en nueva forma de conocimiento. Nuevos espacios excitantes para el alma, en contacto con la imaginación, el sueño y su potencial inconsciente. Gustav Klimt en *El beso* recrea ese espacio de atmósfera dorada en la que los amantes se abandonan.⁴⁸ Se genera ante la obra una atracción o imán que capta al espectador. El observador se convierte en cómplice deleitado (también perverso o *voyeur*) testigo del momento íntimo de la pareja. Momento en el que los sentidos se trasforman o se detienen en comunión. Sensibilidad compartida y mágica. La presencia de la mujer y la atención a su interioridad, protagoniza esta pintura orgánica y sensitiva. Los ojos cerrados hablan de abandono y de la capacidad imaginativa o "vida paralela" apuntada por Baudelaire. Se atiende a la intimidad de la mujer, en ocasiones indescifrable e incomprensible.

*"Ciertos signos iconográficos llegaron a adquirir verdadera codificación; la mujer sentada o de pie, con la mirada fija o distraída (...) También las manos entrelazadas, el rostro velado, la mirada que va más allá del espectador, tipificaban ese estado de profundo ensimismamiento. Pero el motivo más específico fue el de los ojos cerrados, que indicaba la mirada interior, la introspección y la concentración en el misterio del universo."*⁴⁹



Fig.26 Gustav Klimt *El beso*, 1908-1909

⁴⁷ Baudelaire, Ch., op. cit., p.145.

⁴⁸ entre los numerosos estudios y reseñas sobre el pintor austríaco, referimos el catálogo conmemorativo *150 years Gustav Klimt*, Viena, Belvedere, 2012.

⁴⁹ Litvak, Lily: "El reino interior. La mujer y el inconsciente en la pintura simbolista", cat. exp., *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España 1890-1914*. Madrid, Fundación Mapfre, 2003, p.69.

Respecto a lo señalado, Mackintosh denomina “*autoabsorción casi orgásmica*”⁵⁰ a este gesto introspectivo. Lo observa al tratar el eco prerrafaelita en las figuras femeninas de la pintura simbolista francesa. Si algo aportan las figuras prerrafaelitas es precisamente esta ambigüedad y profunda expresión en una continua mención al universo interior femenino. Expresión emparentada con la intimidad, el placer, el dolor y la muerte. La cabeza decapitada del Orfeo de Delville, responde a los rasgos andróginos idealizados por el Simbolismo. Figura mitológica ensalzada como un San Juan ofrecido en bandeja, en el caso de Orfeo sobre su lira. Mujeres frágiles, andróginos, mitos, mártires y mística, todo ello encuentra su aleación en el Simbolismo. Una mística presente en Paul Sérusier y su retrato de Paul Ranson como un doctor ascético o chamán, reflexivo y conocedor de los misterios ocultos en la vida.



Fig.27 Dante Gabriel Rossetti *Beata Beatrix*, 1864-1870



Fig.28 Jean Delville *La muerte de Orfeo*, 1893

⁵⁰ Mackintosh, A., op. cit., p.36.

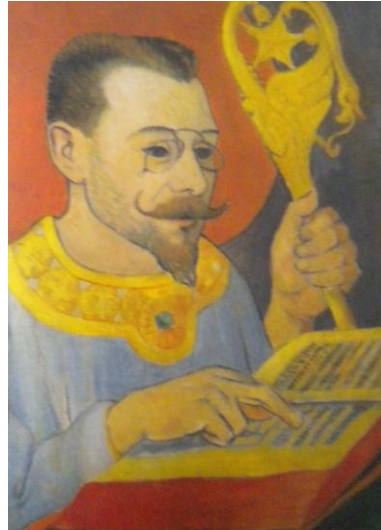


Fig.29 Paul Sérusier *Paul Ranson vestido de nabi*, 1890

Bataille ha abordado la proximidad entre la experiencia mística y la experiencia erótica de trance o éxtasis. No entiende esta equivalencia como una interpretación sexual de la vida mística. Defiende que la simplificación de reducir la efusión mística solo a voluptuosidad física, es limitarse a no hacer una lectura más profunda y completa. Las vivencias y testimonios de algunos místicos han sido cuestionadas en este sentido erótico. Rescatamos las líneas de Santa Teresa de Jesús referidas a su transverberación, episodio esculpido por Bernini:

*“Quiso el Señor que viese aquí algunas veces esta visión: vía un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo en forma corporal, lo que no suelo ver sino por maravilla. (...) Vía en las manos un dardo de oro, largo, y al fin de el hierro me parecía tener un poco de fuego. Éste me parecía meter por el corazón algunas veces, y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay que desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal, sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y an harto. Es un requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios, que suplico yo a su bondad lo dé a gustar a quien pensare que miento.”*⁵¹

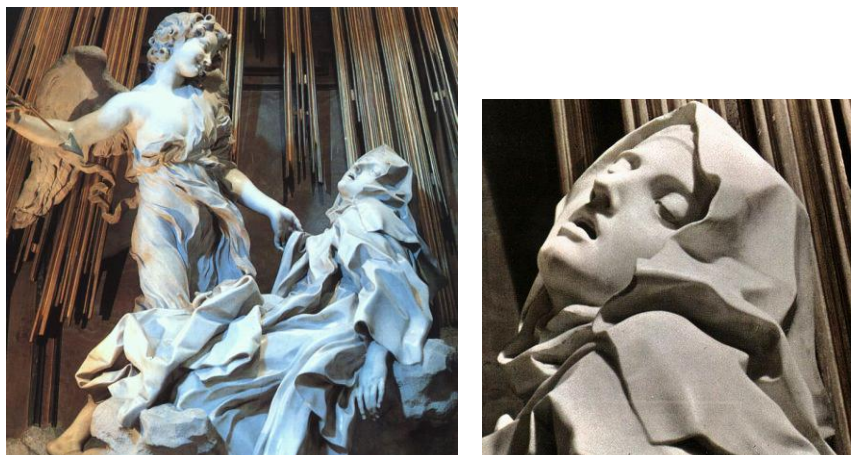


Fig.30 Gian Lorenzo Bernini *Éxtasis de Santa Teresa*, 1647-1652

⁵¹ Santa Teresa de Jesús: *La vida*. Barcelona, Planeta, 1989, p.173.

Bataille propone una lectura profunda y una visión interior, no solo ateniendo a una cuestión física. Encuentra similitudes entre el erotismo y la mística. Defiende la proximidad entre las experiencias de la sensualidad y el misticismo.

*“(…) aprehendido en todas sus formas el tema constante de la sexualidad, nada impide ya comprobar su relación con el de la experiencia de los místicos. (...) Esos trances, esos encantamientos (...) que describieron a porfía los místicos (...) tienen el mismo sentido: se trata siempre de un desprendimiento en relación con el mantenimiento de la vida, de la indiferencia por todo lo que tiende a garantizarla, desde la angustia experimentada en semejantes condiciones hasta el instante en que los poderes del ser zozobran, y finalmente del libre desarrollo de ese movimiento inmediato de la vida que acostumbra a estar comprimido, que se libera de repente en el desbordamiento de una alegría de ser infinita. La diferencia entre esta experiencia y la de la sensualidad radica únicamente en la reducción de todos esos movimientos al terreno interior de la conciencia, sin intervención del juego real y voluntario de los cuerpos (...)”*⁵²

Además de recurrir a la representación del clímax en estos paraísos sensoriales, existió una amplia selección de temas eróticos relacionados con la mujer. Bornay, Litvak y López Fernández⁵³ han explorado este atractivo universo de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Se dieron entonces todo tipo de creencias referidas a la mujer y el protagonismo erótico que recayó en ella. Reflexiones sobre la conciencia autoerótica, la virginidad, la debilidad, el rol pasivo, la enfermedad, la virtud, la histeria y el dolor.

El sonrojo, la modestia y el trance, encuentran sus semejanzas en este discurrir de alusiones. Otra de estas sugerentes expresiones viene relacionada con las drogas. Su consumo sirvió a los simbolistas de vehículo para representar y acceder a ese más allá. Fumar, beber, opio, hachís, cocaína o morfina como sosiego para paliar la alergia que les produce los insoportables quehaceres rutinarios.

"LA PIPA

*Soy yo la pipa de un artista;
se ve, mi cara de cafreña
o de abisinia contemplando,
que sin cesar mi dueño fuma.*

*Cuando está lleno de dolor,
humeo cual la chimenea
donde se guisa la comida
para el labriego que regresa.*

*Yo abrazo y arrullo su alma
en la red azul y cambiante
que de mi boca ardiente sube,*

*ofreciéndole un fuerte dístico
que encanta su pecho, y que cura
de sus fatigas a su espíritu.”*⁵⁴

⁵² Bataille, Georges: “Mística y sensualidad”, *El erotismo*. Barcelona, Tusquets, 1992, pp.337-338.

Otros de los capítulos de este trabajo de Bataille son: “La afinidad de la reproducción y de la muerte”, “La transgresión”, “La plétora sexual y la muerte” o “La santidad, el erotismo y la soledad”.

⁵³ añadimos Litvak, Lily: *Erotismo fin de siglo*. Barcelona, Bosch, 1979.

⁵⁴ Baudelaire, Ch., op. cit., p.285.

El decadente busca en este consumo, un estado de sopor que equilibre sus nervios. Un espacio de intimidad hipnótico y circundante que todo lo transforme. *Intimidad* (1891) de Bonnard es ese área humeante de letargo y somnolencia. El consumo de drogas revela paraísos narcóticos de inspiradoras y nuevas visiones.

"EL VENENO

*Revestir sabe el vino el tugurio más sórdido
con un lujo milagroso,
y hace surgir más de un fabuloso propíleo
del oro de su humo rojo,
cual un sol que en un cielo nebuloso se pone.*

*Lo que confín no tiene el opio lo acrecienta,
alarga lo ilimitado,
hace profundo el tiempo, los deleites ahonda,
y con lúgubres placeres
más allá colma el alma de su capacidad.*

*No vale todo esto la ponzoña que manan
tus ojos, tus ojos verdes,
lagos donde mi alma tiembla y se ve al revés...
en tropel vienen mis sueños
para saciarse en estos amargos abismos.
No vale todo esto, no, el terrible prodigio
de tu saliva que muerde,
que sin remordimientos hunde mi alma en olvido,
y, el vértigo arrebatando,
¡la hace rodar sin fuerzas a orillas de la muerte!"*⁵⁵

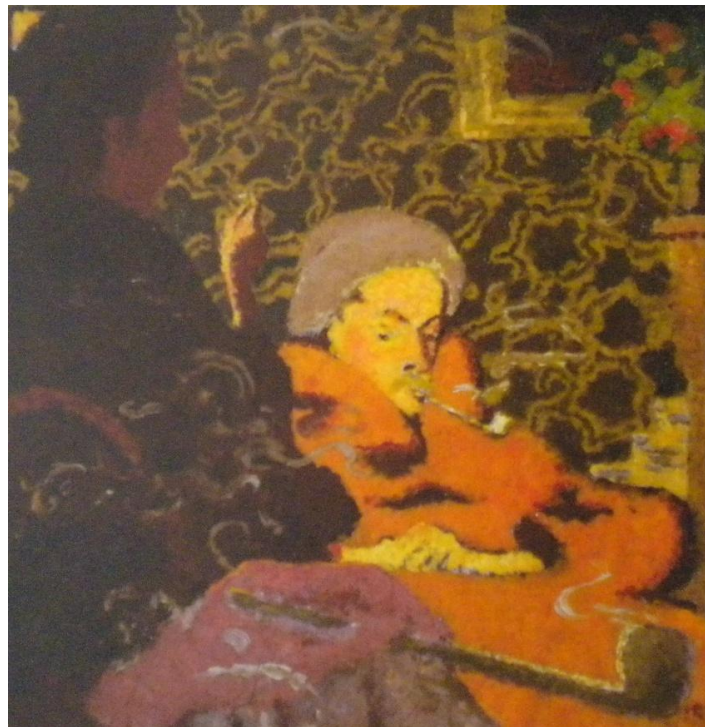


Fig.31 Pierre Bonnard *Intimidad*, 1891

⁵⁵ *ibid.*, pp.225-227.

Las flores del mal y *Los paraísos artificiales* de Baudelaire, confirman la existencia de un continuo encuentro de placer y dolor en la experiencia decadente. Los paraísos simbolistas cuentan con sus respectivos infiernos. Se da en el simbolista, una especie de convivencia "satisfactoria" con el dolor. Un estado extrañamente idealizado y "naturalizado". Un sentimiento real (y nos atreveríamos añadir que en ocasiones puede ser artificial). Extrañeza retorcida y sofisticada relacionada con el turbio rol-ego del simbolista, su pose y sus vicios adquiridos.

"Hasta el momento presente tan sólo he hecho una monografía abreviada de la embriaguez; me he limitado a acentuar sus principales rasgos, sobre todo los materiales. Pero lo más importante para el hombre espiritual es, a mi parecer, el conocimiento de la acción del veneno sobre la parte espiritual del hombre, es decir, el crecimiento, la deformación, y la exageración de sus habituales sentimientos y de sus percepciones morales, que entonces muestran, dentro de una atmósfera excepcional, un verdadero fenómeno de refracción."

"¿Habré de añadir que el haschisch, como todos los juegos solitarios, hace que el individuo sea inútil para los hombres y que la sociedad resulta superflua para el individuo, impulsándole a admirarse constantemente a sí mismo y precipitándole día tras día hacia el abismo luminoso en el que admira su rostro de Narciso?"

*"(...) hay que pensar en otro peligro, fatal, terrible, que es el de todos los hábitos adquiridos: todos ellos se convierten pronto en necesidades. Quien haya recurrido a un veneno para pensar, muy pronto no podrá pensar sin veneno. ¿Podemos figurarnos la espantosa suerte de una imaginación paralizada, incapaz de funcionar sin la ayuda del haschisch o del opio?"*⁵⁶

Confines inexplicables, contornos humeantes, vaporosos y vagos. Alucinaciones, revelaciones y visiones. *El talismán* de Sérusier (1888) fue reverenciado entre los *Nabis*. La célebre obra que generó *"el fértil concepto de la superficie plana cubierta con cierto número de colores ensamblados entre sí"*.⁵⁷ Un marco de reflejos y formas que sosiegan y encandilan al espectador. Fetiche e icono de una revolución estética entre sus incondicionales y visionarios.

*"(...) Hay días en los que el hombre se despierta con un genio joven y vigoroso. Apenas libres sus párpados del sueño que lo sellaba, el mundo exterior se le ofrece con un poderoso relieve, una nitidez de contornos y una riqueza de colores admirables. El mundo moral abre sus vastas perspectivas, llenas de nuevas claridades. Recompensado por esta beatitud, desgraciadamente rara y pasajera, siéntese el hombre a la vez más artista y más justo, en una palabra, más noble. Pero lo más singular de este excepcional estado del espíritu y de los sentidos, que, sin exagerar, puedo llamar paradisiaco, si lo comparo con las pesadas tinieblas de la existencia común y diaria, es que no ha sido creado por ninguna causa claramente visible y fácil de definir."*⁵⁸

⁵⁶ Baudelaire, Ch., op. cit., pp.174, 188 y 189.

⁵⁷ Maurice Denis "L'Influence de Paul Gauguin", *L'Occident*, 23 (octubre 1903), Cahn, Isabelle: "La vida silenciosa", pp.61-71. Señalar la selección de pinturas de Gauguin, *Pont-Aven* y los *Nabis* en el catálogo de exposición *Impresionistas y Postimpresionistas. El nacimiento del arte moderno. Obras maestras del Musée d'Orsay*. Madrid, Fundación Mapfre, 2013. Nos referimos a las obras de Émile Bernard, Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, Félix Vallotton y Ker-Xavier Roussel.

En esta publicación se incluye el estudio de Cogeval, Guy: "Más allá del Impresionismo", pp.21-35.

⁵⁸ Baudelaire, Ch., op. cit., p.147.

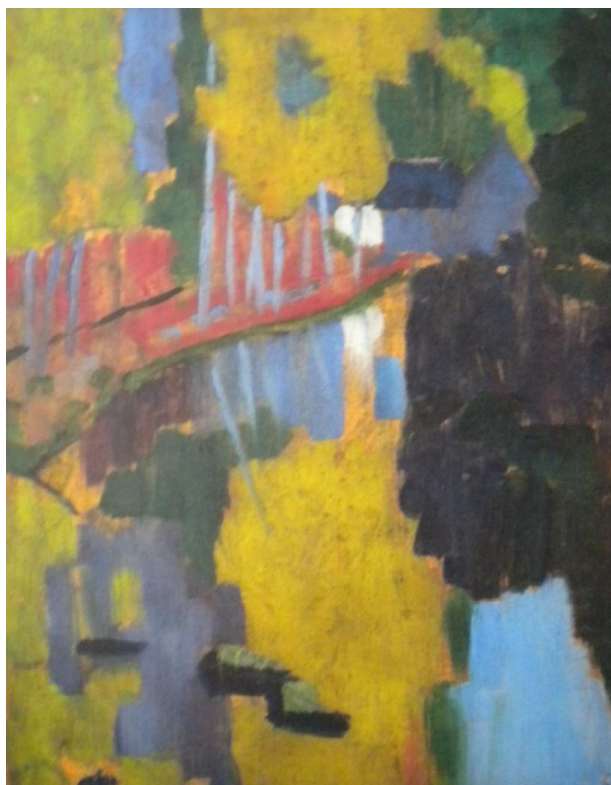


Fig.32 Paul Sérusier *El talismán*, 1888

Lo sensual y doliente, así como la creación inspiradora o los fantasmas obsesivos. Esta complicación simbolista se interesa por estados difícilmente explicables como pueden ser los relacionados con el sonambulismo, la hipnosis o los efectos de la histeria (ésta última asociada a problemáticas y dolencias femeninas exclusivamente). *Déjà vu*, ictus o catalepsia, efectos sobre los sentidos detenidos o mejorados (¿?). Variaciones o desviaciones confusas durante la vigilia. *Petalo di rosa* (1891) de Segantini representa esa mirada perdida, dolorida, lacerante o extasiada. Placentera o dolorosa.

"ALQUIMIA DEL DOLOR

Con su ardor uno te ilumina,

otro, oh Natura, te enlutece.

Lo que a uno dice: "¡Sepultura!"

dice a otro: "¡Vida y esplendor!"

Hermes ignoto que me asistes

y que siempre me intimidaste,

en otro Midas me conviertes,

el alquimista más amargo;

por ti yo cambio en hierro el oro

y el paraíso en el infierno;

en el sudario de las nubes

*descubro yo un muerto querido;
y en las orillas celestiales
grandes sarcófagos levanto."*⁵⁹

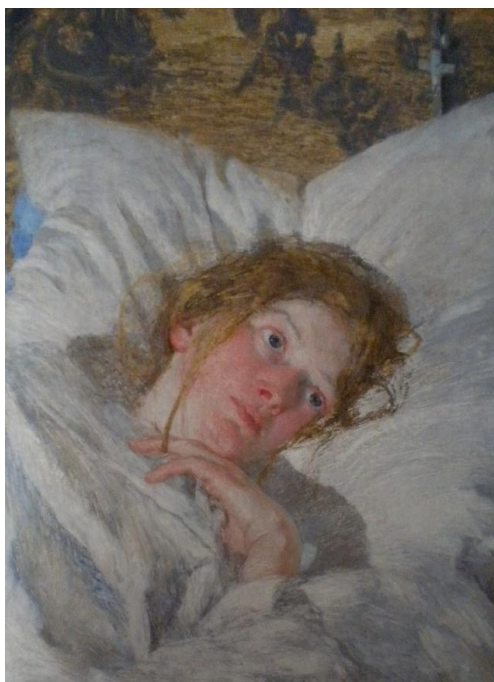


Fig.33 Giovanni Segantini *Petal di rosa*, 1891

El padecimiento, la enfermedad y el sueño emparentado con la muerte, también están presentes en el cambio de siglo y sus expresiones artísticas. Paraísos turbios en los que toda esta ambigüedad está conectada con la nostalgia y la indolencia decadente. La perversión se crece y regodea en lo ambiguo. Lo artificial llama a equívoco, se sumerge en atracciones íntimas y secretas. El sueño hermanado con la muerte, nos habla de la necrofilia también añadida al discurso erótico. Un nuevo regusto por lo complejo y lo perverso en este enmarañado discurrir por variantes eróticas.

*"El papel del sueño es preponderante en el universo simbolista. Adelantándose a las teorías de Freud, se inscribe en un aura poética de rechazo del mundo real y de apelación a los fantasmas liberadores."*⁶⁰

*"Las imágenes de mujeres sumidas en un sueño tan profundo que parecía que estuvieran muertas se hicieron legión. El truco consistía en que podían ser retratadas en este último estado de sensualidad pasiva con la mayor impunidad ya que, después de todo, sólo estaban durmiendo y no realmente muertas; de aquí que nadie pudiese acusar al artista de morbosidad. Sin embargo, y al mismo tiempo, nada podía evitar que el espectador masculino cediese a la ecuación muerte-sueño y se sumergiese en ella, hasta los más altos grados de morbosidad placentera, con pensamientos de intención sensual a partir de una mujer que parecía estar definitivamente muerta (...)"*⁶¹

⁵⁹ Baudelaire, Ch., op. cit., p.311

⁶⁰ Legrand, F. C., op. cit., p.129.

⁶¹ Dijkstra, B., op. cit., p.62.

Sir Edward Coley Burne-Jones pinta en *La Bella Durmiente* (1871-1873) unas mujeres dormidas y postradas. Abandonadas en su sueño, se presentan desprovistas de cualquier protección y deseables en este sentido. La necrofilia no podía faltar en este recorrido de perversión. Su papel relevante se observa en *Santa Eulalia* (1885) de John William Waterhouse. La virtud y moral de la mujer santificada queda ensalzada como otras heroínas literarias. Se presenta la escena posterior al martirio, con el cuerpo en forzado escorzo extendido sobre la nieve. El cuerpo desamparado y desvalido, está pleno de serenidad, nobleza y gracia. Llama a conmoción la glorificación religiosa del momento. El cuerpo sin vida conecta con la unión de lo bello y terrible. Se entremezclan un tono piadoso y el tratamiento mórbido del cuerpo muerto de la santa con su tono lívido. Además del gusto necrófilo en esta pintura, Waterhouse aúna muchas de las poéticas y temas más relevantes del Simbolismo. En su pintura hay cabida para el ocultismo, la mitología, la fatalidad o el profundo ensimismamiento de sus mujeres pintadas.⁶² Estos cuerpos muertos respondían al rastro necrófilo que Dijkstra apunta entre las perversiones expuestas en su escrito:

*“Sin embargo, siempre, fuese cual fuere la excusa narrativa, la representación de bellas mujeres definitivamente muertas continuó siendo una de las formas favoritas del siglo XIX de pintar el valor espiritual trascendente del sacrificio femenino pasivo.”*⁶³



Fig.34 Edward Coley Burne-Jones *La Bella Durmiente* de la serie pequeña *El rosal silvestre*, 1871-1873

⁶² Catálogo de exposición *Heroínas*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, 2011. Es de reseñar obras de John William Waterhouse recogidas en este catálogo. *El círculo mágico* (1886), *Lady Shallot* (1894), *Circe ofreciendo la copa a Ulises* (1891) o *La bola de cristal* (1902).

⁶³ Dijkstra, B., op. cit., p.50.



Fig.35 John William Waterhouse *Santa Eulalia*, 1885

La unión del amor y la muerte, es una idea rastreable en el Simbolismo. Se trata de otro componente más del conjunto de perversiones mórbidas y truculentas que cargan de complejidad el *Eros* simbolista. Bataille también ataja la sensualidad y la reproducción, la trasgresión y el incesto. En la compleja comprensión que supone unir los conceptos amor-muerte, Bataille encuentra conexiones:

*“Es difícil, sin duda, percibir clara y distintamente la unidad de la muerte, o de la conciencia de la muerte, y del erotismo. Inicialmente, el deseo incontenible, exasperado, no puede oponerse a la vida, que es su resultado; el acontecer erótico representa, incluso, la cima de la vida, cuya mayor fuerza e intensidad se revelan en el instante en que dos seres se atraen, se acoplan y se perpetúan. Se trata de la vida, de reproducirla, pero, reproduciéndose, la vida desborda, alcanzando, al desbordar, el delirio extremo. Esos cuerpos enredados que, retorciéndose, desfalleciendo, se sumen en excesos de voluptuosidad, van en sentido contrario a la muerte que, más tarde, los condenará al silencio de la corrupción.”*⁶⁴

El cabello de Santa Eulalia extendido con cada mechón ondulante, responde a contenidos fetichistas. Bornay ha estudiado la amplia simbología referida al cabello. No se refiere únicamente al cambio de siglo y presenta obras de diversa cronología. Especialmente se deben subrayar las lecturas que convierten el pelo en fetiche exuberante del Simbolismo. El cabello se relaciona con energías primitivas y fértiles. El pelo en su densa lectura erótica, alegórica y mitológica, también es signo de fertilidad y vegetación. Los motivos vegetales son una forma de manifestación energética y primitiva. La mata de pelo es una guirnalda en continua metamorfosis. Además de poético y decorativo, se le añade toda una erótica turbadora. Puede ser un elemento agresivo en su interpretación terrible. El pelo es un arma de seducción atractiva y morbosa. Su carácter dúctil y maleable potencia una presencia fascinante. Esa subyugante dimensión sensual se corresponde cómplice con *Eros*. Los tonos rojizos se relacionan con un trasfondo demoníaco y fatal. La mujer pelirroja de cabellera luenga y abundante, se interpreta como amante poseedora de una gran potencia sexual.

⁶⁴ Bataille, G., op. cit., p.52.

“(…) es indiscutible que una exuberante mata de pelo posee una dimensión sexual puesta suficientemente de relieve por los estudiosos que han investigado sobre el tema en áreas de la sexología y el psicoanálisis.”

“En el mundo de los símbolos es frecuente establecer una relación directa entre la abundancia de pelo y la potencia sexual, lo que, por extensión, derivaría de la creencia en la fuerza vital de la cabellera. Esta asociación ha sido especialmente seductora para la literatura amatoria, en prosa y en verso (...)”⁶⁵

Como preámbulo de la aportación simbolista, la cabellera fue atendida por los prerrafaelitas ingleses.⁶⁶ En sus ambiguas pinturas las mujeres pueden parecer niñas. Se nutren de la confusión entre la mujer fatal y la mujer frágil. La polaridad victoriana representa a una fémina que aúna los extremos como M^a Magdalena pecadora y la Madonna pura. El creador expone su imagen femenina idealizada. La mujer pintada es el objeto pasivo expuesto al creador y espectador masculino. Prettejohn ha estudiado estos complejos límites entre fatalidad y virginidad, así como la interpretación misógina de estas bellezas.⁶⁷ Dante Gabriel Rossetti hace evidente su predilección por las pelirrojas como *Lady Lilith*. Representa la cadencia del ritual íntimo de desenredo. El velo oloroso destrenzado y abundante es atributo de hermosura. El peinado una vez desprendido también está relacionado con los preliminares del encuentro sexual. Su mirada absorta ante el reflejo en el espejo de mano, habla de una mujer que se complace ante su propia imagen. Con su mirada ensimismada, revela ser conocedora de su atractivo. Los significados ambivalentes del cabello y el ideario prerrafaelita, ponen en diálogo la fatalidad y una debilidad pudorosa.



Fig.36 Dante Gabriel Rossetti *Lady Lilith*, 1864-1868

⁶⁵ Bornay, Erika: *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid, Cátedra, 1994, p.56. Bornay estudia los significados y simbologías relacionadas con el cabello femenino desglosado en los capítulos siguientes:

“De su metáfora telúrica”, pp.39-55, “De su simbología erótica”, pp.56-68, “De su pérdida como castración”, pp.69-76, “De su *fascium* letal”, pp.77-81 y “La cabellera medúsea”, pp.81-87.

⁶⁶ Catálogo de exposición *La Bella Durmiente. Pintura victoriana del Museo de Arte de Ponce*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009.

⁶⁷ Prettejohn, E., op. cit.

Los simbolistas heredan estas predilecciones. Y volviendo a Baudelaire:

"LA CABELLERA

*¡Oh vellón que te encrespas hasta cubrir el cuello!
¡Oh bucles! ¡Oh perfume de indolencia cargado!
Para llenar, ¡oh éxtasis!, hoy esta oscura alcoba
de recuerdos que duermen en esta cabellera,
¡como un pañuelo quiero en el aire agitarla!*

*La languidez de Asia, los ardores de África,
todo un mundo lejano, ausente, casi muerto,
vive, ¡bosque aromático!, en tus profundidades.
Igual que otros espíritus en la música bogan,
el mío, ¡oh dulce amor!, en tu perfume nada.*

*Me iré lejos, a donde, llenos de savia, el árbol
y el hombre se extasían, bajo climas ardientes;
¡oh fuertes trenzas, sed la ola que me lleve!
Contienes tú, mar de ébano, un deslumbrante sueño
de velas, de remeros, de oriflamas, de mástiles:*

*Un puerto rumoroso que bebe mi alma
a oleadas aromas, sonidos y colores;
y en donde los bajeles, flotando en muaré y oro,
abren sus vastos brazos para abrazar la gloria
de un cielo puro donde vibra el calor eterno.*

*Hundiré mi cabeza, de embriaguez deseosa
en este negro océano donde el otro se encierra;
y mi sutil espíritu que el vaivén acaricia
sabrá cómo encontrarnos, ¡oh pereza fecunda!
¡Mecimiento infinito del ocio embalsamado!*

*Pelo azul, pabellón de extendidas tinieblas,
del cielo inmenso y curvo el azur me devuelves;
sobre la pelusilla de tus mechas rizadas
me embriago ardientemente con el mezclado aroma
del aceite de coco, de almizcle y la brea.*

*¡Largo tiempo! ¡Por siempre! ¡Mi mano en tu melena
sembrará los rubíes, las perlas, los zafiros,
para que nunca sorda tus seas a mis ansias!
Pues, ¿no eres tú el oasis en que el sueño, y el odre
del que aspiro a oleadas el vino del recuerdo?"*⁶⁸

Las ondas estiradas por el peine en Rossetti, derivan en hebras orgánicas, fluidas y flotantes en *Amigas* de Gustav Klimt. El cabello mojado y ondulante se desenvuelve libremente en este medio acuático. Los largos y envolventes mechones se mezclan con elementos vegetales, geométricos y dorados. Es un marco soñado para este abrazo de las amantes enroscadas. Embebidas en su paraíso flotante,

⁶⁸ Baudelaire, Ch. op. cit., pp.147-149.

yacentes o elevándose ingravidas. Se distingue una vez más el gesto de autoabsorción o clímax sexual. El pintor se adentra en un universo femenino recóndito y secreto sobreexponiéndolo. Klimt se desenvuelve en la intimidad femenina como pintor-voyeur.⁶⁹

"LAS JOYAS

*Desnuda estaba ella, y conociendo mi alma,
dejó sólo la amada sus joyas resonantes,
cuya riqueza el aire triunfante le otorgaba
de las esclavas moras en sus días felices.*

*Cuando al bailar proclama su ruido bullicioso
y burlón, este mundo radiante de metal
y piedra, me extasío, y adoro con furor
las cosas en que luz y sonido se mezclan.*

*Ella estaba acostada dejándose querer,
y sobre su diván de placer sonreía
a mi amor tan profundo y dulce como el mar,
que ascendía hacia ella como a su acantilado.*

*Fija en mí su mirada, como un domado tigre,
con aire soñador ensayaba sus poses,
y la lubricidad, con el candor unida,
a sus metamorfosis daba nuevos encantos,*

*y su brazo y su pierna, su cadera y sus muslos,
pulidos cual aceite, cual un cisne ondulantes,
pasaban ante mí, perspicaces, serenos;
y su vientre y sus senos, racimos de mi viña,*

*avanzaban, más cálidos que los Ángeles malos,
para turbar la calma en que mi alma vivía,
y para derrocarla del monte cristalino
donde, en reposo y sola, se había aposentado.*

*Creía ver unidos por un nuevo dibujo
las caderas de Antíope y el busto de un imberbe,
de tal forma su talle resaltaba su pelvis,
¡Qué soberbios afeites en su tez fiera y bruna!*

*-Y habiéndose la lámpara resignado a morir,
e iluminando el cuarto la chimenea sólo,
cada vez que ésta daba un ardiente suspiro,
¡inundaba de sangre su piel color de ámbar!"⁷⁰*

⁶⁹ Catálogo de exposición Klimt, Kokoschka, Schiele. *Un sueño vienés (1898-1918)*. Madrid, Fundación Juan March, 1995.

⁷⁰ Baudelaire, Ch., op. cit., pp.501-503.

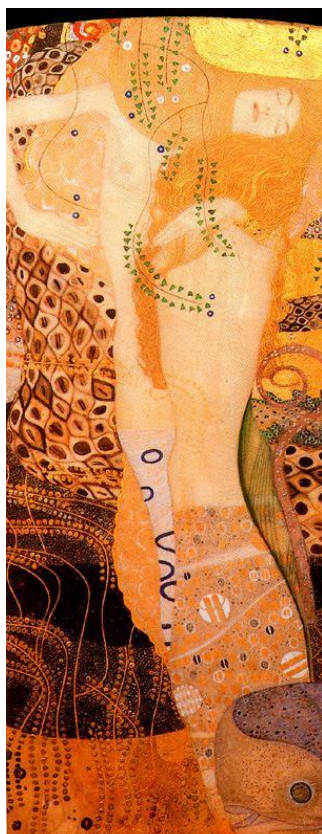


Fig.37 Gustav Klimt *Amigas*, 1904-1907

La asociación con el líquido elemento conecta con el resto de fuerzas naturales. Klimt no es un ejemplo aislado y Bornay dedica sus líneas al respecto:

*“La mujer es, pues, no sólo símbolo vegetal, sino también marino, y su cabello es sinónimo de fuerza vital. Muchos artistas, y sobre todo novelistas, pintores y poetas del Modernismo y del Simbolismo, iban a establecer en sus obras constantes asociaciones entre estos elementos y el pelo como metáfora marina. La asociación cabellera-ola, cabellera-cascada o fuente, aparece en infinidad de narraciones del periodo en que surgen estos movimientos artísticos.”*⁷¹

La melena acuática o agitada al viento, se traduce en las artes gráficas. Los carteles de Alphonse Mucha lo demuestran. El cabello se transforma en recurso decorativo. Este cabello son líneas desparramadas y libres al viento. La cabellera desborda los carteles en espirales humeantes. Cada mechón es la misma curva ornamental del *Art Nouveau*. Son la sinuosa curva-látigo multiplicada en las artes gráficas, el diseño y la arquitectura. Las formas fluidas y vegetales invadieron los espacios en un alarde de voluntad de estilo. La curva flexible se multiplicó en la decoración. Los objetos cotidianos asociaban funcionalidad y belleza. La experimentación con nuevos materiales y la integración de todas las artes favoreció estos intercambios visuales. Ese espacio ingrátido y reconfortante en el abrazo de Klimt, es una amenazante levitación en la *Salomé* de Aubrey Beardsley. La vengativa decapitación-castración de la bailarina, confunde los mechones crispados con la curva decorativa modernista. Las dilatadas melenas *Art Nouveau* son interminables arabescos.

⁷¹ Bornay, E., op. cit., 1994, p.52.

*“En la última década del siglo, devorada por aquella extraordinaria panfeminización del arte que se produce, la mujer fatal llega a ser un tópico baladí, un cliché banal, de aquel “eterno enigma” en el que los hombres proyectaron sus utopías eróticas. Su larga cabellera, su enigmática sonrisa y sus ojos de entreabiertos párpados, bajo el ímpetu de la expansión de las artes gráficas y de la publicidad, serán utilizados para anunciar una nueva marca de cacao o de brillantina.”*⁷²



Fig.38 Aubrey Beardsley *El Clímax*, 1893

La *femme fatale* se multiplica en la imaginería cambio de siglo, armada con su hechizante melena. La curva y contra curva de su mata de pelo, se traspasan a las piezas decorativas adornadas por este recurso estilístico.

*“El Art Nouveau, que halla en los contornos del cuerpo y en la cabellera de la mujer ésa línea ondulada de la que ha hecho un culto, recurrirá a aquella para decorar infinidad de propuestas que van desde la arquitectónica hasta la más insignificante del objeto funcional cotidiano. Y una trivial femme fatale, si aún podemos considerarla como tal, lo va invadiendo todo: jarrones, joyas, objetos de escritorio, candelabros, pipas, paragüeros, cinturones, joyas (...) Una cabeza de mujer de latigueante cabellera, casi siempre realzada con flores, surge de pronto ante el transeúnte en cualquier esquina del paisaje urbano, sobre un portal, encima de una columna adosada...”*⁷³

Mas cuerpos volando y suspendidos inexplicablemente, como las almas etéreas de Deville en poético abandono. Formas estilizadas suspendidas, gravitando en un continuo estímulo del espectador. Cuerpos sinuosos elevándose. Pero en la enredada poética simbolista, encontramos también cuerpos curvados en pleno castigo.

⁷² Bornay, E., op. cit., p.19.

⁷³ ibid., p.381.

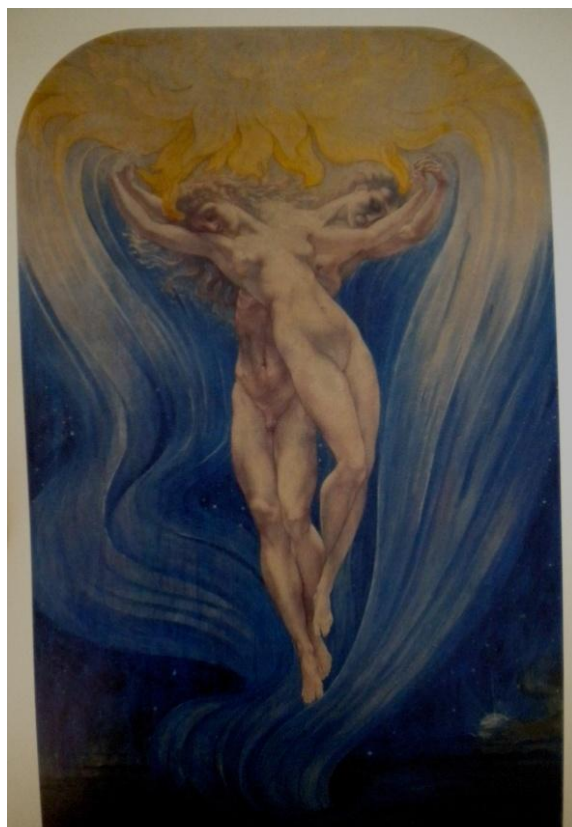


Fig.39 Jean Delville *El amor de las almas*, 1900

Rodin extiende hacia adelante el cabello de *La Danaïde* consiguiendo que se confunda con la base de la escultura.⁷⁴ La melena se mimetiza con el propio material rugoso y sin desbastar. Sólo queda a la vista parte del rostro de la mujer. Se distingue uno de los perfiles y el expresivo recurso de los ojos cerrados. Rodin reivindicó los valores escultóricos de la masa, el volumen y la calidad de los materiales. Gracias a estas señas, emancipa la escultura y sus obras marcarán una influencia determinante.⁷⁵ Los diversos puntos de vista en sucesión, aportan a la escultura sensación de movimiento. El fragmento toma relevancia y su tratamiento individualizado está cuidado en el conjunto. A esto se añade la riqueza de matices de la superficie de la obra y el valor táctil de la escultura. El desnudo emergente se agita nervioso, condenado como los cuerpos del proyecto eterno de las *Puertas del Infierno*. Las Danaides eran las cincuenta hijas de Dánao castigadas a acarrear agua a los infiernos para llenar una vasija agujereada. Esta fue la pena por haber matado a sus esposos siguiendo el consejo de su padre.⁷⁶ La excusa mitológica no es

⁷⁴ además de la producción de Rodin escultores como Aristide Maillol, George Minne o Medardo Rosso conectan con la influencia simbolista. El impacto de esta sensibilidad en fetiches, decoración y diseño modernista de toda Europa es sobresaliente y las referencias interminables.

⁷⁵ La influencia del francés marcó la escultura de su época y a los artistas de siguientes generaciones: Catálogo de exposición *Rodin y la revolución de la escultura. De Camille Clouet a Giacometti*. Barcelona, Fundación La Caixa, 2004.

Catálogo de exposición *¿Olvidar a Rodin? Escultura en París, 1905-1914*. Madrid, Fundación Mapfre, 2009.

⁷⁶ Elvira Barba, Miguel Ángel: “Rodin y los temas de la mitología simbolista”, cat. exp., *Rodin y la mitología simbolista*. Barcelona, Fundación La Caixa, 2009, pp.55-73.

Además de estas correspondencias mitológicas y escultóricas, se ha observado que en el mencionado catálogo *El siglo XIX en el Prado*, *La Danaïde* de Rodin aparece catalogada como *Dánae* (1886 Mármol 36 x 71 x 53 cm París Musée Rodin).

el condicionante de mayor importancia en Rodin. Sus logros puramente escultóricos superan el tema mitológico. El desnudo es algo más que una forma bella, se muestra como una realidad carnal. El artista divaga en unos límites entre el ideal y la realidad explícita e incluso embarazosa. Las formas sensuales no caen en un arte provocador simplista. El carácter explícito de algunas de las obras de Rodin, al enmascararse como figuras mitológicas “alivia” la rotunda sexualidad ante la moralidad de la época. La alusión a figuras míticas relajaba el hecho de la representación del desnudo. En el catálogo de la exposición *Rodin. El cuerpo desnudo*, se tratan estas cuestiones:

*“Rodin aborda, en grandes esculturas, posturas tradicionalmente consideradas obscenas. (...) los muslos abiertos permiten algo más que adivinar los sexos femeninos bien abiertos/ofrecidos a la mirada. El tema es recurrente en los dibujos del artista, y frecuentemente en el arte de la época: pensemos en Courbet y, por supuesto, en su Origen del mundo (1886).”*⁷⁷



Fig.40 Auguste Rodin *La Danaïde*, 1889

La Danaïde rebosa fuerza provocando un movimiento emergente. Esta tensión se subraya por la postura. Cuerpos agitados y revueltos son también *Los tesoros de Satanás* del ya mencionado Delville. Ciertamente el estrecho diálogo entre imágenes paradisíacas o infernales, es un continuo en las pasiones simbolistas. La relajación y levedad de las escenas anteriores, varía en un nuevo protagonismo que atiende a la agitación de cuerpos condenados. Se repite un protagonismo de figuras crispadas y contorsionadas.

⁷⁷ Magnien, Aline: “Ese oscuro objeto del deseo”, cat. exp., *Rodin. El cuerpo desnudo*. Madrid, Fundación Mapfre, 2008, pp. 47-63.
Añadir el catálogo de exposición *Auguste Rodin. Dibujos eróticos*. Valencia, Institut Valencià d’Art Modern-IVAM, 2005.

*"Poetas, músicos y pintores simbolistas coinciden en la primacía del arabesco y de lo decorativo, desarrollando motivos de líneas ondulantes y acompasadas que sugieren apariciones misteriosas. Inventan un universo poético, fuente de meditación y regeneración para sus contemporáneos, confrontados a un mundo en perpetua transformación. El simbolismo aboga en favor de lo moral y de la religión y en contra de la ciencia y de sus aplicaciones técnicas, consideradas como el crisol de la alienación del hombre moderno."*⁷⁸



Fig.41 Jean Delville *Los tesoros de Satanás*, 1895

La predilección en estos paraísos flotantes por las formas fluidas y ondulantes produce sosiego. Pero al igual que el Simbolismo sublima una emocionalidad depuradora, existe un potencial enigmático y turbador de pesadillas densas. Sensaciones, asombro, melancolía e intensidad sustraídos entre misterios y nebulosas. Existe una compleja saturación de contenidos simbolistas. La complejidad de esta sensibilidad, se sirve de material codificado e indefinible. Sus atmósferas evanescentes, conviven con el satanismo y tensiones obsesivas. La seducción y deleite de su exuberante poética, puede metamorfosearse en intensidades latentes dañinas y retorcidas. Inspiración, seducción, deleite, intensidad, nerviosismo... son potenciales enfatizados en las obras simbolistas. Contenidos convergentes y divergentes en continua oscilación. Fricciones generando un mapa disgregado y desbordado. Su estudio, complica la aplicación aséptica de registros esquemáticos o cuadrículas.

Sensaciones y evocaciones encontradas en estos paraísos-infernales. Una búsqueda refinada, placentera y doliente en terrenos angelicales y diabólicos. Exploración compleja y continua, por acumulación o repetición, buscando saciar a espíritus insatisfechos. Condena en un submundo satánico o elevación a la Gloria de Dios.

⁷⁸ Cahn, I., op. cit., p.65.

"HIMNO A LA BELLEZA

*¿Vienes del hondo cielo o del abismo sales,
Belleza? Tu mirada, infernal y divina,
confusamente vierte los favores y el crimen,
y por esto podrás al vino compararte.*

*En tus ojos contienen ojos la aurora y el ocaso;
cual tormentosa noche tú derramas perfumes;
tus besos son un filtro y un ánfora tu boca
que al niño envalentonan y acobardan al héroe.*

*¿De negra sima sales o de los astros bajas?
Tus enaguas, cual perro, sigue hadado el Destino;
vas al azar sembrando la dicha y los desastres,
y todo lo gobiernas y de nada respondes.*

*Caminas sobre muertos, Beldad, de los que ríes;
el Horror, de tus joyas no es el que encanta menos,
y entre tus más costosos dijes, el Homicidio
en tu vientre orgulloso danza amorosamente.*

*La cegada polilla vuela hacia ti, candela,
crepita, brilla y dice: bendigamos tal llama
Jadeando el amante sobre su hermosa, el aire
tiene un moribundo que acaricia su tumba.*

*¿Que vengas del Infierno o del Cielo, qué importa,
¡Belleza! ¡Monstruo enorme, ingenuo y espantoso!
Si tus ojos, tu risa, tu pie, me abren la puerta
de un infinito al que amo y nunca he conocido?*

*De Satán o de Dios, ¿qué importa? Ángel, Sirena,
¿qué importa, si tú - hada de ojos de terciopelo -
vuelves - ritmo, perfume, luz, ¡oh mi única reina! -
menos horrible el mundo, los instantes más leves?"* ⁷⁹

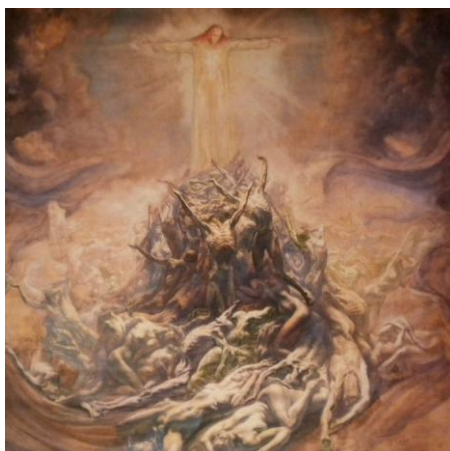


Fig.42 Jean Delville Estudio final *El hombre-Dios*, 1900

⁷⁹ Baudelaire, Ch., op. cit., pp.141-143.

Inevitablemente, todo simbolista está condenado y acostumbrado a visitar sus infiernos personales. Es una de las causas o consecuencias que supone ser un conocedor privilegiado de los paraísos inquietantes, herméticos, esotéricos y estéticos del Simbolismo. Los simbolistas son los elegidos, los poetas malditos, los nacidos bajo el signo de Saturno.

*"Los sabios de otros tiempos, que bien éstos valían,
Creyeron, y es un punto que aún permanece oscuro
En los cielos leer bonanzas y catástrofes,
Y que cada alma estaba bajo el signo de un astro.
(Muchos se burlan de esto, sin pensar que, a menudo,
Es tan decepcionante como necia esa risa,
A la hora de enfrentar el misterio nocturno.)
Pues bien, los que nacieron bajo el signo SATURNO,
Feroz planeta, caro a todo nigromante,
Arrastran, frente al resto, según viejos grimorios,
Buena dosis de males y no menos de bilis.
Inquieta y débil, la Imaginación,
Anula en ellos toda potencia racional.
Por sus venas la sangre, sutil como veneno,
Como la lava ardiente, corre y se arremolina
Requemando su triste Ideal que se hunde.
Así, los saturnianos han de sufrir. Así,
Morir, si concedemos que la muerte es común.
El plano de su vida, línea a línea es trazado
Por la lógica de una Influencia fatal." ⁸⁰*



Figs.43 y 44 Jacques-Émile Blanche *Retrato de Marcel Proust*, 1892
Édouard Manet *Stéphane Mallarmé*, 1876

⁸⁰ Rescatamos estas líneas de los *Poemas Saturnianos* de Verlaine (1866)
Verlaine, Paul: *Poemas Saturnianos. Fiestas Galantes*. Madrid, poesía Himperión, 2011, p.21.
Verlaine incluyó a Rimbaud, Mallarmé o Villiers de l'Isle-Adam, en *Los poetas malditos* (1884)

La lista de castigados en los paraísos poéticos y estéticos es larga. Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé,⁸¹ Edgar Allan Poe, Marcel Proust⁸² en su inacabable búsqueda del tiempo perdido, Jean Lorrain, Villiers de l'Isle-Adam, J. Barbey d'Aurevilly, J.K. Huysmans, J. Richepin, O. Mirbeau, Remy de Gourmont, Marcel Schwob...⁸³ Eugène Carrière, Émile Bernard, Giovanni Bolidini, Jacques-Émile Blanche o Lucien Levy-Dhumer. Maurice Denis pintó a Redon, Vuillard, Vollard, Sérusier, Ranson, Roussel y Bonnard homenajando a Cézanne. Como saturnianos que fueron, todos ellos pasaron temporadas en el infierno.



Fig.45 Maurice Denis *Homenaje a Cézanne*, 1900

"NOCHE DEL INFIERNO

He tomado un buen trago de veneno. ¡Tres veces bendito el consejo que he recibido! Las entrañas me arden. La violencia del veneno me retuerce los nervios, me desfigura, me aplasta. Me muero de sed, me ahogo, no puedo gritar. ¡Es el infierno, la condena eterna! ¡Mirad cómo aumenta el fuego! Ardo como es debido. ¡Vamos, demonio!

Yo había entrevisto la conversión al bien y a la felicidad, la salvación. ¡Si pudiera describir la visión, mas el aire del infierno no soporta los himnos! Eran millones de criaturas encantadoras, un suave concierto espiritual, la fuerza y la paz, las nobles ambiciones, ¿qué sé yo?

(...) Creo estar en el infierno, luego lo estoy."

"Las alucinaciones son innumerables. Es lo que siempre he tenido: no más fe en la historia, olvido de los principios. Me callaré: poetas y visionarios se pondrían celosos. Soy mil veces más rico, seamos avaros como el mar.

*¡Vaya! El reloj de la vida se acaba de parar. Ya no estoy en el mundo. La teología es seria, el infierno está, con certeza abajo, y el cielo arriba. Éxtasis, pesadilla, dormir en un nido de llamas."*⁸⁴

⁸¹ Mallarmé, Stéphane: *La siesta de un fauno y otros poemas*. Buenos Aires, Laviatan, 1997.

⁸² Proust, Marcel: *Los placeres y los días*. Madrid, Alianza, 2010.

Esta obra de 1894 prefigura *En busca del tiempo perdido* (1913-1927), obra principal del escritor.

⁸³ Iglesias, Claudio: *Antología del Decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia. 1880-1900*, Buenos Aires, Caja Negra, 2015.

⁸⁴ No olvidamos la obra de Rimbaud *Una temporada en el infierno* de 1873.

Rimbaud, Arthur: *Una temporada en el infierno. Iluminaciones*. Madrid, Alianza, 2013, pp.49 y 51.

Al respecto añadimos las reflexiones vertidas en el ciclo de conferencias de Mauro Armiño

"Rimbaud y Verlaine, la extraña pareja" Madrid, Fundación Juan March, Enero 2015.

Estas visitas infernales son habituales y nos atrevemos a decir que también son necesarias. El simbolista entabla particulares relaciones satánicas. Relaciones que no puede tener con cualquiera ya que solo íntima con otros "elegidos" o iluminados satánicos... Son muy pocos los cómplices y confesores con los que el simbolista se permite (excepcionalmente) no ser distante, no ser artificial ni perfecto y quitarse la máscara de correcto, elegante, exquisito y teatrero.



Fig.46 Franz Von Stuck *La expulsión del Paraíso*, c.1890

"EL ESPOSO INFERNAL

Oigamos la confesión de un compañero de infierno:

-Oh divino Esposo, mi Señor, no rechaces la confesión de la más triste de tus siervas. Estoy perdida. Estoy borracha. Soy impura. ¡Qué vida!"

"Y así, como mi temor se renovaba sin cesar y me encontraba más perdida a mis ojos - ¡como a los ojos de cuantos hubieran querido mirarme, de no estar condenada para siempre al olvido de todos! -, cada día tenía más hambre de su bondad. Con sus besos y sus abrazos amistosos, yo entraba en un cielo, un cielo oscuro donde hubiera querido que me dejaran, pobre, sorda, muda, ciega. Ya me estaba acostumbrando. Nos veía como a dos niños buenos, que podían pasear libremente por el Paraíso de tristeza. Estábamos sintonizados. Muy emocionados, trabajábamos juntos. Pero, tras una penetrante caricia, él decía: "¡Qué raro te parecerá todo lo que has pasado cuando yo no esté! Cuando mis brazos no rodeen tu cuello, ni puedas reposarte en mi corazón, ni tengas mi boca sobre tus ojos. Porque un día me tendré que ir muy lejos. Tengo que ayudar a otros: es mi deber. Aunque no sea nada apetecible... querida alma..."

"Si me explicara sus tristezas, ¿las comprendería mejor que sus chanzas? Me ataca, pasa horas avergonzándose de todo lo que me ha podido emocionar en el mundo, y se indigna si lloro."

*"Tal vez un día desaparecerá maravillosamente; pero si tiene que subir a algún cielo, tengo que saberlo, ¡quiero ver la asunción de mi amiguito!
¡Extraña pareja!"⁸⁵*

⁸⁵ *ibid.*, pp.57, 63, 65, 67.

Estas condenas parecen inevitables sin embargo, sólo conociendo su lado oscuro, el decadente puede acceder a la Arcadia simbolista.⁸⁶ Edén de ambigüedad, melancolía, ensoñación, imaginación, mitología, alegoría y símbolos. Cantos de sirena, hermetismo, brumas, abandono, trance, calma, noche...



Fig.47 Alexandre Séon *El lamento de Orfeo*, c.1896



Fig.48 Gustave Moreau *Jasón y Medea*, 1865

"PUESTAS DE SOL

*Una débil luz
Por el campo vierte
Su melancolía
De soles ponientes.
La melancolía
Con su canción mece
Mi alma que se olvida
Con el sol poniente,
Y rojos espectros
Sin pausa aparecen,
Y se van, lo mismo
Que tras las arenas
Los soles ponientes."*⁸⁷

⁸⁶ Remitimos al catálogo de la exposición comisariada por Guy Cogeval y Pablo Jiménez Burillo *El canto del cisne. Pinturas académicas del Salón de París. Colecciones Musée d'Orsay*. Madrid, Fundación Mapfre, 2015. Con textos de Guy Cogeval, Pablo Jiménez Burillo, Côme Fabre, Stéphane Guégan.

⁸⁷ Verlaine, P., op. cit., p.69.



Figs.49 y 50 Alphonse Osbert *El adiós al sol*, 1892-1893 *Los cantos de la noche*, 1896



Fig.51 James Abbott McNeil Whistler *Nocturno: Azul y plata. Chelsea*, 1871

El creador decadente reniega de la apariencia objetiva y la realidad tangible. Su melancólica pose determina una manera de mirar a su alrededor. Esa mirada pervertida, personal e intransferible, condiciona su producción estética.⁸⁸

⁸⁸ Subrayamos la presencia de la obra de James Abbott McNeil Whistler en la exposición y catálogo correspondiente *Impresionismo americano*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Musée des impressionismes Giverny, TERRA Foundation for American Art, National Galleries of Scotland, 2014. Edición a cargo de Katherine M. Bourguignon y textos de Richard Brettell y Frances Fowle.

Las obras simbolistas representan un mundo independiente (o paralelo) de la realidad visible. Su carácter simbólico, enfatiza el sentimiento, su efecto mental y la idea. Nocturnas e inquietantes son las pinturas de Félix Vallotton. Sus formas se simplifican en color, volumen y masa. Predominan los vacíos, las sombras en sus perspectivas deformadas.⁸⁹ Sus atmósferas inquietantes derivan hacia un realismo contradictorio, silencioso, caricaturesco, teatral, casi *naïf* y casi inexplicable.



Figs.52 y 53 Félix Vallotton *La partida de póker*, 1902
La cena, efecto de lámpara, 1899

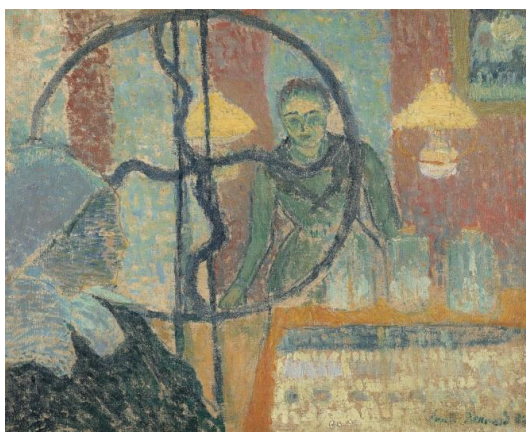


Fig.54 Émile Bernard *Interior de una tienda en Pont-Aven*, 1887

También está iluminado el *Interior de una tienda en Pont-Aven* de Émile Bernard. Es importante el contacto del pintor con Gauguin en torno a 1888. Paul Gauguin antes de emprender sus viajes de largo recorrido y de pintar Tahití o las Marquesas como sus paraísos exóticos y sexuales, buscó en Francia rincones rurales de sosiego.

⁸⁹ Los paraísos simbolistas abren camino de otros lenguajes artísticos. Vallotton tiene señas pre-metafísicas. Los Nuevos Realismos y el Surrealismo heredan las extrañezas y poéticas inquietantes de los simbolistas. Mencionamos la muestra con obras de George Grosz, Ernst Ludwig Kirchner, Max Beckmann, Christian Schad: *Calles y rostros de Berlín en las Colecciones Thyssen-Bornemisza*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Octubre 2014-Enero 2015.

Recordamos el influjo simbolista en el Expresionismo, el sosiego de las danzas y desnudos de Matisse o los paraísos selváticos de Henri Rousseau "el Aduanero".

Pensamos también en el eterno encuentro *Eros-Thanatos* de Delvaux y sus acrópolis. Catálogo de exposición comisariada por Laura Neve *Paseo por el amor y la muerte Paul Delvaux*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Musée d'Ixelles Bruselas, 2015. Con textos de Laura Neve y José Jiménez.

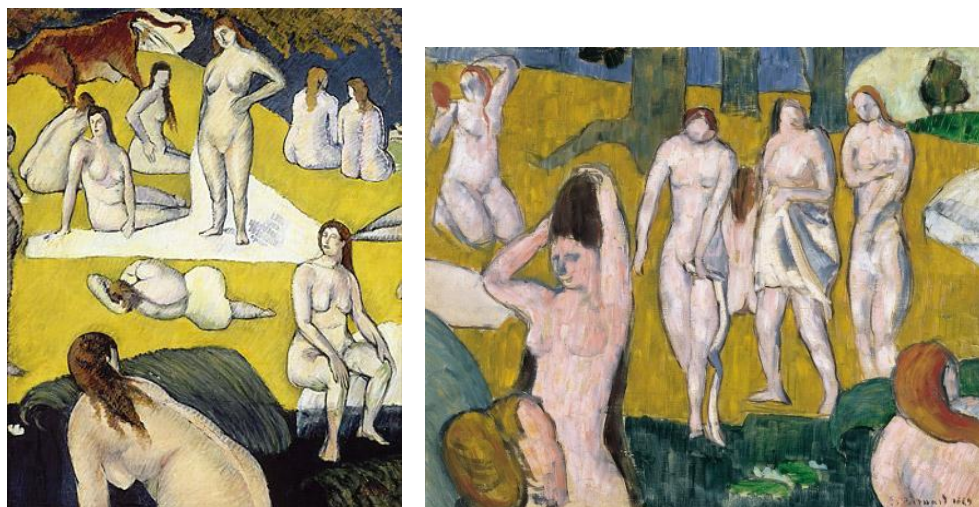
Añadimos la exposición temporal *Edvard Munch. Arquetipos*, comisariada por Paloma Alarcó y Jon-Ove Steihaug. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Museo Munch, Octubre de 2015 - Enero 2016.

Primitivismo, tiempo estancado, vidas rurales sencillas y sin prisas. Gauguin convivió (hasta las últimas consecuencias) con Van Gogh en Arlés. Plasmó los rincones de serenidad de la Bretaña francesa y pintó sus visiones de *Pont-Aven*. Artistas como Émile Bernard y Paul Sérusier se vieron influidos por Gauguin y representaron esa nueva dimensión pictórica paradisíaca.



Figs.55 y 56 Paul Gauguin *Los Alyscamps*, 1888
La visión tras el sermón
o *La lucha de Jacob con el ángel*, 1888

En *La visión tras el sermón* (1888), se confunde lo imaginativo y simbólico con la realidad. En la composición el artista pinta a las fieles y su visión religiosa. Gauguin emplea el rojo con libertad creativa ajeno a la percepción visual de la realidad. Visiones, alucinaciones, tentaciones, desnudos... Bernard superpone sus bañistas para representar el espacio. Se libera de la perspectiva. Emplea con libertad el color puro. Los grandes planos de color con contornos oscuros definen el *Cloisonnisme* o *Sintetismo*.



Figs.57 y 58 Émile Bernard *Bañistas con vaca roja*, 1887
Bañistas, 1889

Sueños, éxtasis, apariciones místicas, espiritualidad, esoterismo, ocultismo, misterios, fantasmagoría, arabescos, ondulaciones, decoraciones...⁹⁰ Estos visionarios exteriorizaron en sus pinturas una dimensión de sueños, sensibilidad, idealización y miradas interiores. A los simbolistas no les servía representar la naturaleza tal como la percibían.



Figs.59 y 60 Puvis de Chavannes *Le Rêve*, 1883
Émile Bernard *La Anunciación*, 1890

"LA ANGUSTIA

*Nada, Naturaleza, me conmueve de ti,
Ni la tierra nutricia, ni pastoriles ecos sicilianos
De color alborada, ni las pompas del día,
Ni la solemnidad enferma del ocaso.*

*Yo me río del Arte, del Hombre y su canción,
De versos, templos griegos, puntas en espiral
Que hacia el cielo vacío lanzan las catedrales,
Y con los mismos ojos miro al bueno que al malo.*

*No creo en Dios tampoco y reniego y abjuro
Del pensar, y respecto a esa vieja ironía
Del Amor, sólo quiero que no me la mencionen.*

*Asqueado de vivir y con miedo a la muerte,
Como navío al paio, juguete de las olas,
Aparejo mi alma, rumbo a un naufragio atroz." ⁹¹*

⁹⁰ Cogeval, Guy: "Más allá del Impresionismo", pp.21-35.

Mathieu, Caroline: "Frente al Impresionismo", pp.37-47.

Lobstein, Dominique: "Ser pintor en el siglo XIX. Del artista cortesano al artista independiente", pp.49-59.

Estudios incluidos como el de Isabelle Cahn, en el ya mencionado catálogo de la exposición de la Fundación Mapfre *Impresionistas y Postimpresionistas. El nacimiento del arte moderno. Obras maestras del Musée d'Orsay*.

El catálogo incluye pinturas de simbolistas como Émile Bernard, Paul Gauguin, Paul Sérusier, Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, Maurice Denis, Félix Vallotton o Ker-Xavier Roussel.

⁹¹ Verlaine, P., op. cit., p.49.

El grupo *Nabi* vinculado a la *Académie Julian* con las lecciones de Gauguin aprendidas y la base teórica de Maurice Denis, se erige como los elegidos con una misión de carácter divino. *Nabis* proviene de *neviim*, que en hebreo significa profetas. Veneraron *El Talismán* de Paul Sérusier. La célebre tablilla se convirtió en fetiche narcótico e icono *Nabi*. Ker-Xavier Roussel, Paul Ranson, Henri-Gabriel Ibels, Georges Lacombe, Jan Verkade, Édouard Vuillard o Pierre Bonnard,⁹² fueron la generación de artistas místicos que pintaron los Paraísos estéticos de idealismo y quimeras.

Como reacción antinaturalista, los *Nabis* son iniciados a modo de sociedad secreta, esotérica o mística. Una forma de traducir la naturaleza en símbolos, formas, misterio, espiritualidad, color y síntesis. Se interesan por el ocultismo, los pintores primitivos, la teosofía y la religión. Los artistas como visionarios que son, aspiran a una elevación espiritual por medio del arte. Diferenciamos una variante religiosa y espiritual en Sérusier, Ranson y Denis. Por otra parte, Bonnard, Vuillard, Roussel o Félix Vallotton, pintaron la realidad más cercana sin matices religiosos y bajo una nueva mirada simbólica.



Figs.61 y 62 Pierre Bonnard *Crepúsculo o El partido de croquet*, 1892
Maurice Denis *Paysage aux arbres verts*, 1893

Las aportaciones pictóricas, simbólicas, espirituales y estéticas de los *Nabis*, subrayaron y enfatizaron las novedades artísticas emprendidas por Gauguin. El influjo de la estampa japonesa, así como otras experimentaciones pictóricas como la estilización y el decorativismo, se hicieron patentes entre sus afilados.⁹³ Se toman libertades en la representación de la profundidad, el empleo del color, los contornos, la mancha, formas planas, abren camino hacia la abstracción.

⁹² Guy Cogeval e Isabelle Cahn son los comisarios de la exposición *Pierre Bonnard. Pintar Arcadia*. París, Musée d'Orsay, Fundación Mapfre, Fine Arts Museums of San Francisco, 2015. La exposición se muestra en la Fundación Mapfre de Madrid desde Septiembre de 2015 a Enero de 2016. Catálogo de exposición *Bonnard*. Madrid, Fundación Mapfre, Musée d'Orsay, Fine Arts Museums of San Francisco, 2015.

⁹³ Catálogo de exposición comisariada por Claire Fréches-Thory y Ursula Peruchi-Petri *Nabis (1888-1900) Bonnard, Vuillard, Maurice Denis, Vallotton...* Zúrich, Musées nationaux Musée d'Orsay, Kunsthhaus de Zúrich, 1993.



Fig.63 Pierre Bonnard *Mujeres en el jardín*, 1891

En los paneles decorativos de Bonnard y Vuillard, esta naturaleza o esta nueva dimensión pictórica adquiere un carácter envolvente. Son obras con connotaciones decorativistas en las que el entorno se transforma artificiosamente. Los fines puramente estéticos también son modos de fuga de la realidad cotidiana.



Fig.64 Édouard Vuillard *Jardines públicos*, 1894

Espacios estéticos e inexplicables donde habitan musas transfiguradas, herméticas, rígidas, distantes, enigmáticas... Joven, frágil (y ambiguamente perversa) en Puvis de Chavannes. Rotunda, sintética y casi *naïf* en Maurice Denis.⁹⁴ Visiones, creación, dimensión artística de meditación y sosiego.

⁹⁴ Jeancolas, Claude: *La peinture des Nabis. Vuillard, Bonnard, Denis, Vallotton, Sérusier, Ranson, Roussel*. París, FVW Edition, 2002.



Figs.65 y 66 Pierre Puvis de Chavannes *La esperanza*, 1871-1872
Maurice Denis *La dama en el jardín cerrado. Desnudo con ramos de violetas*, 1894

Paraísos estéticos de vírgenes etéreas, puras, frágiles, divinas y primitivas. Efigies en friso como en *Las edades de la vida* de Ker-Xavier Roussel. Parnaso o Arcadia y retiro de las musas. Naturalezas y paisajes utópicos, inexplicables, retirados, espirituales y de ensueño. Naturaleza y paisaje modificado sin referencias espacio-tiempo.



Figs.67 y 68 Maurice Denis *Triple retrato de Yvonne Lerolle*, 1897
Ker-Xavier Roussel *Las edades de la vida*, 1892-1895

Musas ensimismadas, ausentes, soñadoras... Los paraísos estéticos del Simbolismo, son refugios de ensimismamiento. Cobijos de quietud, regeneración y laxitud para el decadente.



Fig.69 Maurice Denis *Mujer dormida*, 1892

"LAXITUD

*¡Suavidad, suavidad y suavidad, mi amor!
Pon un poco de calma en tus locos transportes.
Incluso en lo más alto de su goce, la amante,
El tranquilo abandono de la hermana tendrá.*

*Sé lánguida. Acaricia, como si me durmieras,
Que tu mirada acune, igual que tus suspiros.
Mira: el celoso abrazo o el espasmo obsesivo,
No valen lo que un beso lento, aunque engañoso.*

*En tu áureo corazón, niña mía, me dices
Que la pasión mayor arbola su olifante.
¡Deja que trompetee a su gusto esa pobre!*

*Pon tu frente en mi frente y tu mano en mi mano,
Hazme mil juramentos, que romperás mañana,
Y hasta el alba lloraremos, mi pequeña fogosa."*⁹⁵

⁹⁵ Verlaine, P., op. cit., p.43.

5. Poética de contrarios.

El encuentro de contrarios en el amplio y ampuloso mapa simbolista, pone en contacto imágenes paradisiacas con el infierno, e imágenes en expansión con otras que producen una silenciosa concentración. Hay obras simbolistas expansivas de espacios inexplicables y disgregados frente a un Simbolismo hermético y secreto. Se dan otros juegos antitéticos que sazonan y se acumulan en la poética simbolista. Uno es el caso de la mujer frágil - fatal, angelical - diabólica, como *Las Diabólicas* de Jules Barbey D'Aurevilly.⁹⁶ Mujeres histéricas u ofrecidas, pasivas o activas. Figuras etéreas⁹⁷ de gestos leves o meditativos frente a rictus hieráticos. Actitudes relajadas y delicadas vs. rigidez escultórica. Trances sugestivos y sedantes frente a degeneración, nerviosismo y elementos malsanos.

El buscado y rebuscado marco paradisiaco, complica la cotidianidad del creador. Artistas que conviven con revelaciones poéticas que sacian y relajan. Pero también hay ingredientes ocultistas y sombríos que pueden derivar en sobreexcitación. La atención y exposición de intimidades y contenidos tan densos, resultan incisivos y punzantes tanto para el creador como para el espectador sensible. Respecto a este bucle extasiado y afligido, es interesante atender a la dura crítica (puede que también dañina pero sincera) de Rafael Benet:

*"Pese a todo, no siempre los artistas tuvieron una sana intención decorativa o ennoblecedora; no sintieron esa necesidad de saludable distancia entre el contemplador y la imagen. No siempre las imágenes inventadas por ellos - concentrados en sí mismos - tienen aquel valor estético, desinteresado, puramente formal, sino que su subjetivismo, más que patético, es frenético o hiperestésico. El partipris del arrebató - sea sentimental, seudomístico o expresivista del terror - conduce no al ethos, sino a buscar y rebuscar lo excesivo, lo recargado, lo melodramático, lo caprichoso y lo extravagante. Han llegado a creer algunos que lo que interesa en arte es la repercusión que las imágenes tengan sobre nuestro sistema nervioso. Han llegado algunos a confundir la emoción artística con las cosquillas, con el sadismo o el masoquismo; con el desgarró hemofílico o con el terror que proporciona descubrir hasta en nosotros mismos fuerzas ocultas. Otros, en cambio, por miedo a lo humano, quisieron prescindir en sus símbolos de todo contacto con la Existencia."*⁹⁸

La enajenación (éxtasis, ictus, catalepsia) de *madame* Stuart Merrill en la pintura de Delville confirma la existencia de este Simbolismo "turbio" y febril. Además de los ensueños y evanescencias tonificantes para el espíritu, hay un Simbolismo complejo de pesadillas, monstruos, contenidos ponzoñosos y truculentos. Tentaciones saturadas de elementos eróticos, temibles o pseudomísticos. Visiones piadosas inexplicablemente adaptadas a la fe simbolista. Marcos orientales oscuros. Espacios de depravación erótica donde sucumbir en brazos de la mujer fatal -

⁹⁶ un recorrido sofisticado al respecto en Barbey d'Aurevilly, Jules: *Las diabólicas*. Madrid, Sextopiso, 2008.

⁹⁷ pensamos en las ninfas modernistas de Mucha: catálogo Museo Alphonse Mucha. Praga, Mucha limited, 2008. Catálogo de exposición *Alphonse Mucha (1860-1939) Seducción, modernidad, utopía*. Barcelona, Obra Social Fundación La Caixa, Mucha Foundation, 2008.

⁹⁸ Benet, Rafael: "Lo que entendemos por Simbolismo y sus raíces y entronques", op. cit., pp.5-16.

vampiresa, sedienta de sexo, muerte, sangre y castración.⁹⁹ Muerte y pesadillas satánicas como las imágenes.¹⁰⁰ Marcos donde varía la escala de las figuras. Presencias mitológicas o espíritus livianos, agitados al viento o por fuerzas sombrías. Áreas (preferiblemente oscuras, nocturnas) sin referencias comprensibles. Imágenes en contacto con secretos y nerviosismos no determinables. Ciertamente, contactan con las pulsiones, lo oculto, sadismo o terror, dolencias o patologías, ansiedades y derivados, también obsesiones repetitivas.... y sus efectos en los sentimientos íntimos.



Fig.70 Jean Delville *Retrato de madame Stuart Merrill*, 1892

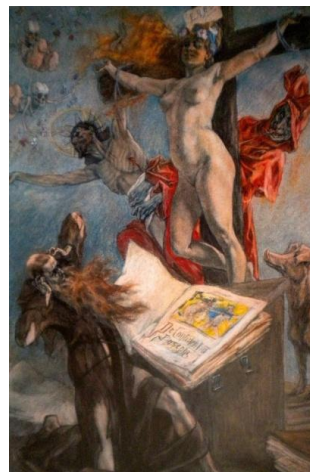


Fig.71 Félicien Rops *La tentación de San Antonio*, 1879

⁹⁹ Dijkstra en su ya mencionado estudio, explora la ingente literatura, mitos y perversiones referidas a la *femme fatale*:

"La metamorfosis del vampiro: "Drácula y sus hijas", pp.333-351. "El oro y las furcias vírgenes de Babilonia; Judith y Salomé: las sacerdotisas de la cabeza cortada del hombre", pp.352-400.

¹⁰⁰ ver el amplio estudio de Michel Draguet, Michel: *Le Symbolisme en Belgique*. Bruselas, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2004. Señalamos los siguientes capítulos:

"Sous le signe de l'infamie: Rops et la modernité baudelairienne", pp.15-33. "Une floraison moderne: des Jeune-Belgique aux Vingt", pp.35-65. "Le symbolisme entre absence et présence", pp.97-127.

"1886: l'invention du Symbolisme", pp.129-159. "Les Primitifs entre Wágner et les préraphaélites", pp.161-193. "Vers l'idéal. Le Symbolisme face à la modernité", pp.223-257.

"De l'idéal à l'idéalisme. Le Symbolisme gagné par l'ésotérisme", pp.259-301. "Loin des villes", pp.303-337. Añadimos los catálogos:

Los XX. El nacimiento de la pintura moderna en Bélgica. Madrid, Fundación Mapfre, 2001.

Félicien Rops. Un simbolista transgresor (1833-1898). Madrid, Fundación Carlos Ambers, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002. Con textos de Carlos Reyero, Bernadette Bonnier, Véronique Leblanc.



Fig.72 Jean Delville *Fin de una era*, 1893



Figs.73 y 74 Félicien Rops *La danza de la muerte*, 1865
Les Sataniques. Le Sacrifice, 1882



Fig.75 Fernand Khnopff *Verhaeren con un ángel*, 1889

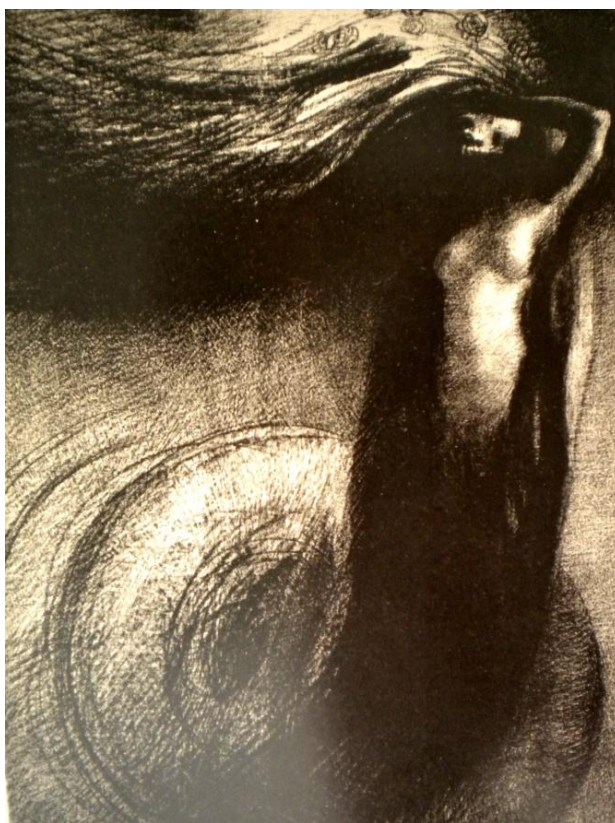


Fig.76 Odilon Redon *La Muerte. ¡Mi ironía supera todas las demás!*, 1889

El complejo paraíso - cobijo simbolista al revolverse en oscuridades varias, es románticamente bello y terrible.¹⁰¹ Este es precisamente uno de sus potenciales. Un mapa sofisticado y oscuro.¹⁰² Este protagonismo de la inconsciencia,¹⁰³ la subjetividad, lo inmaterial, el alma y el sueño, son señas compartidas por románticos y simbolistas. Esta exuberante y melancólica mezcla, forma parte de la herencia romántica recogida por el Simbolismo. Ello se hace patente en el estudio *El alma romántica y el sueño* de Albert Béguin (1939).

*"Surgía de nuevo una generación para la cual el acto poético, los estados de inconsciencia, de éxtasis natural o provocado, y los singulares discursos dictados por el ser secreto se convertían en revelaciones sobre la realidad y en fragmentos del único conocimiento auténtico."*¹⁰⁴

La creación estética es forma de conocimiento para los espíritus romántico - simbolistas como Novalis, Rimbaud o Baudelaire. La dimensión espiritual, la mística y la potencia onírica de la poesía, se desenvuelven en una dimensión superior. Un mundo invisible o doble existencia. Lo espiritual frente a su contrario material. El romántico entiende que existe una doble naturaleza: corporal y espiritual. Otros contrarios son el sueño frente a la vigilia. El sueño se adentra en potencias ocultas, metafísicas y evanescencias incognoscibles. El Romanticismo al igual que el Simbolismo, se nutre de los estados del alma. La introspección y la contemplación atienden al magnetismo de un infinito liberado del espacio - tiempo. Rebasando lo aparente y efímero, en una suspensión temporal. Liberación, éxtasis:

"La ek-stasis, según la etimología a que se complacen en acudir estos místicos, nos saca fuera de nuestro estado habitual para restituírnos momentáneamente a una existencia diversa. Por lo demás, esto no quiere decir que todos los estados de consciencia disminuida sean forzosamente superiores. Sólo son válidos aquellos que nos raptan de nuestra prisión material, de la naturaleza tal como ha quedado después de la caída, para devolvernos a nuestra antigua armonía con la naturaleza primitiva."

*"Así, pues, el éxtasis puede resultar de dos movimientos aparentemente contrarios, en realidad semejantes: el alma alcanza la sensación del eterno presente, ya sea por la difusión en el flujo infinito de las apariencias, ya por la brusca concentración de todas sus potencias de atención en un objeto preciso. Se produce entonces la misma identificación: el ser se despersonaliza y desorienta por esa causa el dato sensible, para entrar en comunión con la gran unidad harmoniosa que abarca esas dos vertientes de nuestro conocimiento que llamamos material y espiritual."*¹⁰⁵

¹⁰¹ Friedrich o Turner confirman una sensibilidad común de románticos y simbolistas. Los paisajes románticos evidencian la comunión Romanticismo - Simbolismo. Asunción Cardona Suanzes, Gunda Luyken son las responsables del catálogo *Los espejos del alma. Paisaje alemán en el Romanticismo*. Madrid, Museo del Romanticismo, 2012. Añadiríamos los siguientes títulos: Chesterton, G. K.: *G. F. Watts*. Salamanca, Espuela de plata, 2011. Del mismo autor, *William Blake*. Salamanca, Espuela de plata, 2010.

¹⁰² apuntamos el recorrido por este mapa de Hofstätter, Hans H. y Fontbona, Francesc: *Historia de la pintura modernista europea*. Barcelona, Editorial Blume, 1981.

¹⁰³ La subjetividad e interioridad se extiende en la sensibilidad simbolista. Kandel, Eric R.: *La era del inconsciente. La exploración del inconsciente en el arte, la mente y el cerebro. Desde la Viena de 1900 a nuestros días*. Madrid, Editorial Paidós, 2013.

¹⁰⁴ Béguin, Albert: *El alma romántica y el sueño*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993, p.14.

¹⁰⁵ Béguin, A., op. cit., pp.107 y 406. Entre los densos y reveladores capítulos de este estudio, señalaremos: "Los aspectos nocturnos de la vida", pp.106-120. "Metafísica del sueño", pp.121-135. "El mito del inconsciente", pp.162-189. "El sueño como refugio", pp.403-434. "El alma y el sueño", pp.478-488.

Espacios diáfanos fuera del espacio - tiempo frente a recogimiento, protagonismo gestual y penetración psicológica. Los parajes inexplicables del Simbolismo podrían servir como contrario de las obras en las que la atención se centra en la figura y la interioridad humana. *El día despierta en la noche* (1905) de Gaetano Previati, poetiza la aurora transformada en espíritu volador.¹⁰⁶ El cuerpo curvado en movimiento expansivo, emerge de un bucle. El autor italiano sirve para ejemplificar este encuentro de contrarios. En su *Luz de la luna*, 1888-1892, atiende a la predilección simbolista por la nocturnidad. El recogimiento introspectivo en la noche (o su disfrute expansivo), hace de estas horas un momento especial.

*"Son muy pocos aquellos de entre nosotros que no se han despertado a veces antes del alba, o después de una de esas noches sin sueños que casi nos hacen amar la muerte, o de una de esas noches de horror y de alegría monstruosa, cuando se agitan en las cámaras del cerebro fantasmas más terribles que la misma realidad, rebosantes de esa vida intensa, inseparable de todo lo grotesco, que da al arte gótico su imperecedera vitalidad, puesto que ese arte bien parece pertenecer sobre todo a los espíritus atormentados por la enfermedad del ensueño. (...) Uno tras otro se alzan los velos de delicada gasa negra, las cosas recuperan poco a poco forma y color y vemos cómo la aurora vuelve a dar al mundo su prístino aspecto. Los lívidos espejos recuperan su imitación de la vida. Las velas apagadas siguen estando donde las dejamos, y a su lado descansa el libro a medio abrir que nos proponíamos estudiar, o la flor preparada que hemos lucido en el baile, o la carta que no nos hemos atrevido a leer o que hemos leído demasiadas veces. Nada nos parece que haya cambiado. De las sombras irreales de la noche renace la vida real que conocíamos. Hemos de continuar allí donde nos habíamos visto interrumpidos, y en ese momento nos domina una terrible sensación, la de la necesidad de continuar, enérgicamente, el mismo ciclo agotador de costumbres estereotipadas, o quizá, a veces, el loco deseo de que nuestras pupilas se abran una mañana a un mundo remodelado durante la noche para agradarnos, un mundo en el que las cosas poseerían formas y colores recién inventados, y serían distintas, o esconderían otros secretos, un mundo en el que el pasado tendría muy poco o ningún valor, o sobreviviría, en cualquier caso, sin forma consciente de obligación o de remordimiento, dado que incluso el recuerdo de una alegría tiene su amargura, y la memoria de un placer, su dolor."*¹⁰⁷



Fig.77 Gaetano Previati *El día despierta en la noche*, 1905

¹⁰⁶ *Il Simbolismo in Italia*. Venecia, Marsilio, 2011. Esta referencia cuenta lo textos:

Mazzanti, Anna: "Il Verismo ci ha stancati". Le aspirazioni dell' anima simbolista attraverso il dibattito teorico", pp.3-16. Mazzocca, Fernando: "D'Annunzio e il Simbolismo: dal sentimento panico della natura al mito", pp.17-22. Zatti, Paola: "Milano e Venezia. Due luoghi di incontro del Simbolismo europeo", pp.59-64.

¹⁰⁷ Wilde, O., op. cit., pp.186-187.



Fig.78 Gaetano Previati *Luz de la luna*, 1888-1892

La figura desplomada de Previati conecta con la indolencia simbolista. El gesto introspectivo y concentrado habla del abandono y desidia o un cuerpo sin vida. Sin vida como los posibles o imaginados habitantes de *La isla de los muertos* de 1886. Böcklin crea un espacio fuera de toda coordenada comprensible.¹⁰⁸ Un lugar inexplicable y conmovedor de figuras lejanas, tétricas y vegetación con cierta potencia ascensional en un marco arquitectónico imaginado. Imaginado, soñado o temido en las peores pesadillas.

Ciudades muertas como *El lago del amor*, *Brujas* de 1904-1905 soñada por Fernand Khnopff. Detenida en su pasado medieval y su recorrido histórico. Reflejada en las aguas y transformada en formas vaporosas. Detenido en el tiempo como *El camino del silencio* (1903) de Kupka. Camino sin fin flanqueado por esfinges pétreas y amenazantes, en un marco exótico y lejano. Como lejano está el fin de las *Galerías reales*, *Ostende* obra de Léon Spilliaert fechada en 1908. Arquitectura en dirección a un horizonte inexplicable o un confín metafísico. El Simbolismo anuncia marcos propios de la Pintura Metafísica y cala en contenidos del Surrealismo, Expresionismo, Realismo Mágico o Nuevos Realismos.

¹⁰⁸ Van Gogh to Kandinsky. *Symbolist landscape in Europe 1880-1910*. Londres, Thames & Hudson, 2012.

Añadimos la ref. a los estudios de Fowle, Frances: "Silent cities", pp.105-125 y de Thomson, Richard: "The Cosmos and the Rhythms of Nature" e "Into the Mystic", pp.127-177.



Fig.79 Arnold Böcklin *La isla de los muertos*, 1886

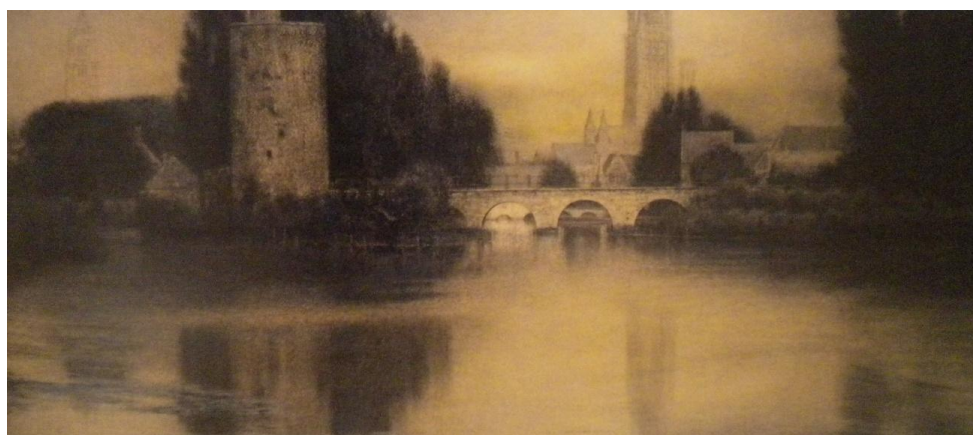


Fig.80 Fernand Khnopff *El lago del amor, Brujas*, 1904-1905



Fig.81 F. Kupka *El camino del silencio*, 1903



Fig.82 Léon Spilliaert *Galerías reales, Ostende, 1908*

En defensa de las ambiguas y afectadas poéticas simbolistas, su marco de artificio es una vía de escape de los espacios rutinarios, conocidos y habitados. Volviendo a Béguin:

"Para los simbolistas, el "sueño" pierde poco a poco sus profundidades tenebrosas para no ser más que ese mundo artificial en que uno se refugia. (...)

*El simbolismo, cuyas languideces y palideces parecen tan desvaídas después de los años que han pasado, fue sin embargo uno de los últimos instantes en que la humanidad intentó, por el esfuerzo colectivo de sus poetas, preferir lo que en ella misma se orienta hacia la belleza; a pesar de su incapacidad para vivir de esta profesión de fe hasta sus últimas consecuencias, algunos espíritus se persuadieron de que el espectáculo interior, aun aquel que debe más al artificio que a la espontaneidad, nos pertenece y nos expresa mejor que nuestras actividades sociales y nuestras servidumbres de animales gregarios. Esta elección del sueño y esta preferencia por la fantasía mágica llevan en sí el peligro de una evidente pérdida de sustancia humana. Pero ¿acaso es seguro que el encerrarse en el sueño sea una traición más condenable que la atención exclusiva a los actos y a los problemas de lo "real" a la cual se entregan apasionadamente ciertas generaciones más cercanas a nosotros?"*¹⁰⁹

Misticismo que aspira alcanzar en vida paraísos prometidos, superiores y elevados. Frustraciones, sugestiones, reflejos y sombras. Deseos y miedos, secretos y revelaciones. Imágenes excitantes o que producen sopor, abandono y ensimismamiento. Materia densa no aprehensible. Consuelo en el sueño, la imaginación, monstruos y quimeras. Espacios primitivos de quietud y aislamiento, como vida en otro tiempo. Simbolismo neurasténico de pesadillas¹¹⁰ pre-expresionistas. Utopías depuradas habitadas por musas.

¹⁰⁹ Béguin, A., op. cit., p.471.

¹¹⁰ ver catálogo de exposición *Ferdinand Hodler*. París, Musée d'Orsay, 2007. Además de las inquietantes obras de Hodler, Egon Schiele potencia en su pintura un nerviosismo expresivo y ceba las pulsiones eróticas que también observó en Gustav Klimt. Catálogo de exposición *Egon Schiele. Obras del Albertina Museum*, Viena. Bilbao, Museo Guggenheim, 2012.

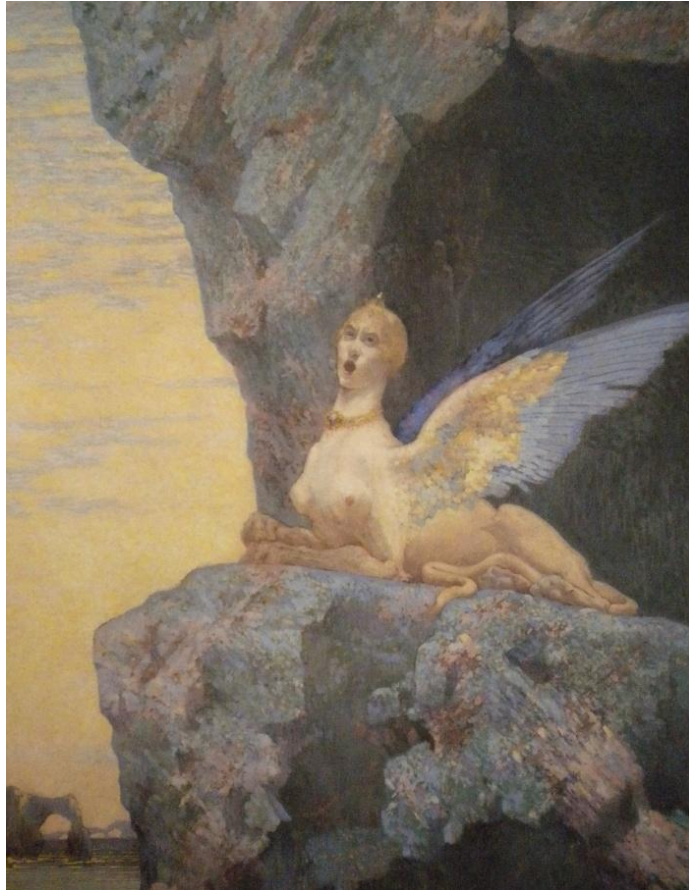


Fig.83 Alexandre Séon *La desesperación de la Quimera*, 1890



Fig.84 Paul Gauguin *Campesinas bretonas*, 1894



Fig.85 Ferdinand Hodler *La noche*, 1889-1890

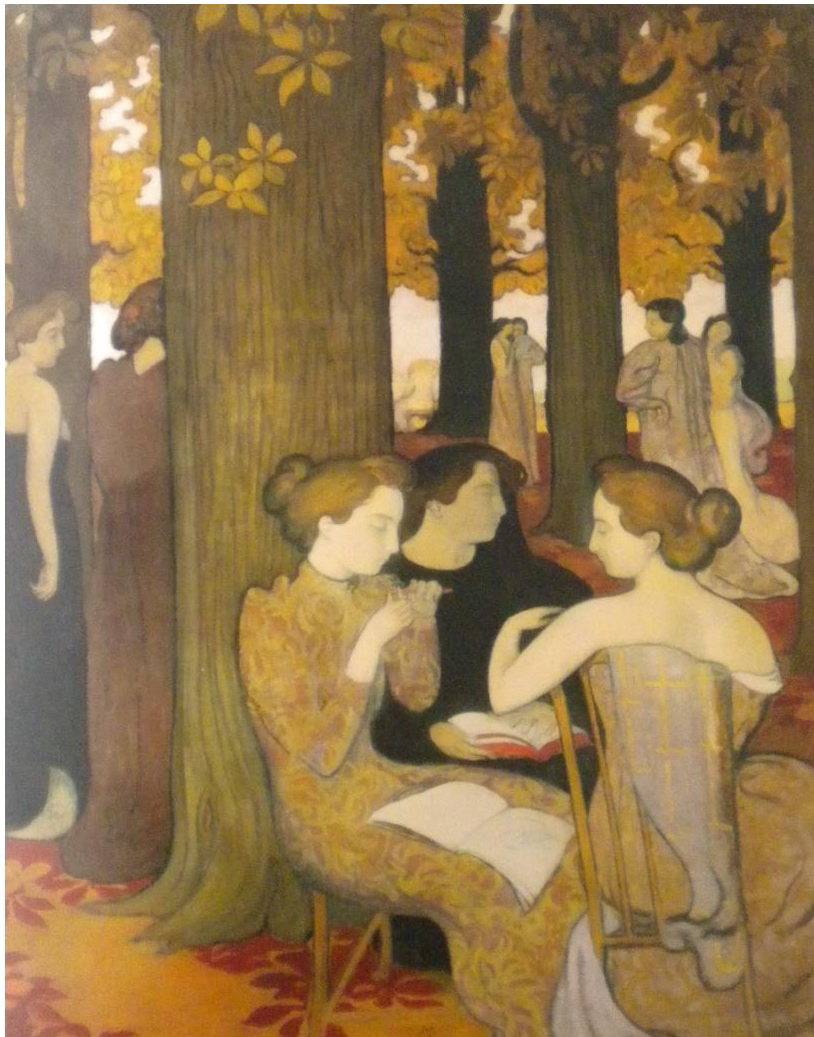


Fig.86 Maurice Denis *Las musas*, 1893

El sofisticado encuentro de contrarios en la poética simbolista, compendia una serie de contenidos fluidos y vaporosos, pero también retorcidos y angulosos. Apariencia frente a artificio. Deleite o castigo, ojos entornados o alucinaciones. Histeria, languidez, introspección, melancolía, auroras y crepúsculos. Contemplación ascética o experimentación. La alternancia de asepsia y efusiones. Iconos rígidos en suspensión, absorción o levedad ondulante. Convivencia de remordimientos, insatisfacción, obsesiones, goce y delicias.

"Sí; tenía que haber, como lord Henry había profetizado, un nuevo hedonismo que recreara la vida, que la salvara de ese puritanismo tosco y violento que está teniendo en nuestra época un extraño renacimiento. Un hedonismo que utilizaría sin duda los servicios de la inteligencia, pero sin aceptar teoría o sistema alguno que implicara sacrificio de cualquier modalidad de experiencia misma y no los frutos de la experiencia, tanto dulces como amargos. Prescindiría del ascetismo que sofoca los sentidos y de la vulgar desvergüenza que los embota. Pero enseñaría al ser humano a concentrarse en los instantes singulares de una vida que no es en sí misma más que un instante." ¹¹¹

La elevación simbolista sobre la existencia diaria, es una actitud - creación amarga y placentera. Sensaciones anímicas, difícilmente descifrables. Idealismo espiritual de visiones y pasiones. La sublimación de lo divino, el mito, el alma, la muerte, Eros... Embriaguez de espejismos, imágenes especulares, dobles, transmutaciones, desconcierto, *Déjà vu* (¿?). Un cosmos propio de artificio, alejado de la apariencia y la insatisfactoria realidad.

El Simbolismo es una forma de deleite y descubrimiento trascendente, con la contrapartida de convertirse en una búsqueda plácida pero perpetua, inabarcable e insaciable. Una seductora bipolaridad de sueños y pesadillas.

"A Dorian Gray le parecía que la creación de mundos como aquéllos era la verdadera meta o, al menos, una de las verdaderas metas de la vida; y en su búsqueda de sensaciones que fuesen al mismo tiempo nuevas y placenteras, y poseyeran ese componente de lo desconocido que es tan esencial para el ensueño, adoptaba con frecuencia ciertos modos de pensamiento que sabía eran realmente ajenos a su naturaleza, abandonándose a su sutil influencia, y luego, después de impregnarse, por así decirlo, de su color, y una vez satisfecha su natural curiosidad, los abandonaba con esa curiosa indiferencia que no es incompatible con un temperamento verdaderamente ardiente, y que, de hecho, según ciertos psicólogos modernos, es frecuentemente su condición indispensable." ¹¹²

¹¹¹ Wilde, O., op. cit., pp.185-186

¹¹² íbid., pp.187-188.

Estetas, decadentes, seductores, pervertidos y dandis se incluyen en Reyero, Carlos: *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*. Madrid, Cátedra, 1996.

III. EL CASO DEL SIMBOLISMO ESPAÑOL.

Si con el Simbolismo europeo ya se advierte la amplitud y complejidad del tema, en su variante española la complicación se mantiene o incluso aumenta. El caso del Simbolismo español presenta unas características determinadas. No se perfila con claridad y se dan numerosos aspectos que complican su estudio. Hablamos tanto de cronología como de conceptos.

El contexto histórico de la España de la época, coincide con la Restauración y periodo de Regencia de M^a Cristina de Habsburgo (1885-1902). Los liberales de Sagasta se alternan en el gobierno con los conservadores de Cánovas. Este sistema de turnos políticos se alarga en el tiempo aquejado de votaciones manipuladas, corrupción, caciquismo y el "Pucherazo". Se suman a este marco las tensiones con Marruecos y los pulsos anarquistas en Barcelona. Es el fin de la presencia colonial de España en ultramar. Con el Desastre del 98 se pierden Cuba, Puerto Rico y Filipinas. A la recesión económica, se añade una crisis política y moral.

La derrota colonial produjo una corriente de honda reflexión sobre los males de España. La crisis de conciencia nacional hace fermentar publicaciones, revistas y corrientes de pensamiento como la Institución Libre de Enseñanza de Francisco Giner de los Ríos. Algunos de los intelectuales, artistas y escritores de la época son Unamuno, Valle-Inclán, Ganivet, Azorín y los hermanos Baroja, Maeztu y Machado. La Generación del 98 critica y reflexiona sobre esa España desolada. Sus convicciones impregnadas de negrura y pesimismo, poetizan el paisaje castellano, el casticismo y la intrahistoria. Creaciones y poesía íntimamente conectada con las conciencias y creencias de sus autores.

El reinado de Alfonso XIII (1902-1923) mantiene el sistema de alternancia de gobiernos con Maura, Canalejas y Dato. Los asesinatos de estos dos últimos es señal entre otras, de las dificultades que caracterizan este periodo de la historia de España. La Semana Trágica de 1902 subraya la presencia anarquista en Barcelona, en lucha contra unas condiciones laborales y sociales injustas. A los intentos de huelga, se suman movilizaciones obreras además de la creación del Partido Comunista y el Partido Socialista de Pablo Iglesias. Es también un momento de empuje del Nacionalismo Vasco con la figura de Sabino Arana y el Catalanismo. El potencial industrial de estas periferias despunta sobre la economía rural y la mala situación del trabajo en el resto del país. Este enjambre problemático es el de la España neutral de la I Guerra Mundial. Annual y Alhucemas son los siguientes episodios de las tensiones con Marruecos. El golpe de estado del General Primo de Rivera da paso al periodo de Directorio militar (1923-1931). Esta etapa finaliza con la proclamación de la II República. El 98 y 1931 son los años que pueden servir de referencia para el estudio del Simbolismo y su compleja traducción española.

1. El Simbolismo: su ambigua implantación y definición en España.

Aun conociendo los referentes europeos, el contexto artístico español cuenta con sus propios ingredientes. Se entremezclan propuestas y conviven diferentes formas artísticas. La confusión se hace mayor al intentar “etiquetar” las obras de un fructífero momento artístico como es el cambio de siglo. En España como periferia receptora, se da una variante simbolista compleja. Hablamos de convivencias y encuentros con el Orientalismo, el Flamenquismo, Esteticismo, *Dandysmo*, Wagnerianismo, pintura de paisaje, decoración o el circuito expositivo oficial. El Simbolismo como convicción y voluntad espiritualista, se identifica como una ecléctica expresión artística. Se confunden y hermanan Modernismo, Simbolismo, Idealismo, Regionalismo o Nuevos Realismos. Su falta de definición concreta es una característica fundamental. Se puede hablar de una especie de actitud y unas aspiraciones en común, más que de un estilo o unas características visuales bien definidas que se repitan.

Estas complicaciones y la falta de límites nítidos, es un aspecto remarcado por los investigadores cuyos estudios son la base sobre la que trabajar en esta investigación.

“Esta ambigüedad de partida en que se ve envuelta la definición de Simbolismo, cuando la aplicamos a lo ocurrido en los centros creadores y transmisores de las poéticas visuales contemporáneas, se complica más aún cuando tomamos como base la cultura visual acontecida en las periferias receptoras. Hasta el punto de hacer difícil la respuesta incluso a las preguntas más elementales. O, dicho sin más rodeos:

*¿A qué y a quiénes nos referimos, por ejemplo, cuando pretendemos hablar de Simbolismo artístico en España?”*¹¹³

El intento de aplicar un esquema de características formales que despejen la identificación de la obra simbolista es una tarea compleja. El Simbolismo no se caracteriza por una unidad de estilo y es complicado distinguir unos parámetros formales repetidos. La forma no es la señal de identificación principal. El protagonismo en la obra simbolista radica en los contenidos y sensaciones provocadas. Sugerir y evocar por medio de lo secreto, el misterio, el sueño... El contenido y las ideas tienen mayor protagonismo que el aspecto visual. Se confunden formas académicas con otras decorativas. Un tono melancólico y el protagonismo de la mujer se distinguen entre algunos de los contenidos repetidos.

*“Fueron simbolistas aquellos que intentaron representar algo secreto, resuelto en signo hermético y breve, mediante la analogía de una cosa por otra o como metáfora que evita la realidad mentándola en forma larvada o subrepticia. También fueron simbolistas aquellos que, en su idealismo, rechazaron la verosimilitud de lo óptico, optando por el suave impulso de lo nebuloso, o que transformaron artísticamente la naturaleza. La huida hacia la fantasía, la búsqueda del misterio y la revelación del inconsciente onírico fueron caminos distintos, o semejantes, que condujeron a esa misma meta.”*¹¹⁴

¹¹³ Brihuega, Jaime: “Islotes entre las ondas. Cartografía del simbolismo en España”, cat. exp., Viladrich. *Primitivo y perdurable*. Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, Ibercaja, 2007, p.47.

¹¹⁴ Litvak, Lily: “Hacer visible lo invisible. El Simbolismo en la pintura española, 1891-1930”, cat. exp., *Entre dos siglos. España 1900*. Madrid, Fundación Mapfre, 2008, p.46.

Ambigüedad, imprecisa definición, eclecticismo... A ello se debe añadir otras particularidades concretas del Simbolismo español. Diferencias que no se ven marcadas exclusivamente por el atraso cronológico. Además de una cuestión cronológica por la llegada tardía de novedades a España, se suman las señas de identidad locales con el Regionalismo, el Desastre del 98 de fondo, la cuestión de la España Negra - España Blanca o la convivencia con el Naturalismo. Según las reflexiones de Calvo Serraller, los simbolistas dialogaron con el costumbrismo regionalista y por ello, sus aportaciones no escandalizaron de la manera que ocurriría con los primeros vanguardistas.¹¹⁵

La variedad de contenidos y lenguajes del Simbolismo español, dificulta la aclaración de su definición. Se añaden características propias y dialogan términos como Decadentismo, *Quietismo* o la relectura del Renacimiento, los Primitivos italianos y los Prerrafaelitas. Existe una convivencia y confusión muy marcada entre todos estos términos. La amplitud del tema se debe tener en cuenta como base de la que partir.

*"Todo el arte de los primitivos italianos se unge con la emoción franciscana igual que con un divino óleo. La pintura se hace amable, y en las vidrieras y en los frescos murales, y en las claras tablas de la escuela florentina, aparecen los milagros evangélicos como rosas que acaban de abrirse. El alma de los pinceles está llena de emoción y de sonrisa, los temas son de un candor amoroso, de un sentimiento familiar y divino. El concepto religioso y el concepto estético, en hermandad, se aparten del fatalismo griego y del terror medioeval de la muerte."*¹¹⁶

La no – unidad estilística conforma un movimiento rico y a la vez muy confuso que engloba “traducciones”, relecturas y significados varios. Partiendo de la intención espiritualista o idealista que nos remite a algo más allá de la imagen, las interpretaciones de cada artista amplían el abanico de lenguajes. Intentando aclarar una vía de identificación formal, la idea de *Quietismo Estético* definido por Valle-Inclán, la relectura de los Primitivos, el Renacimiento italiano o la adopción de ecos Prerrafaelitas, pueden ser algunas de las guías a seguir. Sin olvidar los añadidos que se suman en el caso español y la primacía del contenido sobre la forma en el Simbolismo.

"El corazón de la religión del arte fue el revival del Renacimiento italiano. La búsqueda de la sinceridad llevaba al rechazo del academicismo y a la valoración de la espiritualidad por encima de la perfección formal. Así se llegó a una estética que exaltaba las obras anteriores a Rafael y que conformó una verdadera pasión en torno a los primitivos italianos."

*"La actitud hacia los primitivos trajo la moda de los prerrafaelitas ingleses, que harían de enlace entre la pintura antigua y la contemporánea. El simbolismo español se asoció directamente, desde sus principios, con esos pintores."*¹¹⁷

¹¹⁵ Calvo Serraller, Francisco: "El Simbolismo y su influencia en la pintura española de fin de siglo (1890-1930)", cat. exp., *Pintura Simbolista en España (1890-1930)*. Madrid, Fundación Mapfre, 1997, p.41.

¹¹⁶ Valle-Inclán, Ramón del: *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*. Madrid, Espasa-Calpe, 2002, pp.115-116.

¹¹⁷ Litvak, L., op. cit., pp.37-38 y 39.

Las ideas, sensaciones y significados se revelan en entornos de quietud y misterio rechazando la realidad y la credibilidad óptica. El espíritu común y la voluntad antimaterialista reúnen a los simbolistas en un paréntesis entre el Romanticismo y las primeras Vanguardias. La cronología varía con respecto al resto de manifestaciones europeas y su influencia se deja notar con cierto retraso cronológico que se alarga hasta 1930. La influencia simbolista empapa el Art Decó, Nuevos Realismos, Figuraciones de Entreguerras, Realismo Mágico, Pintura Metafísica o Surrealismo. Artistas como Fernando Labrada, María Blanchard, José M^a Ucelay, Alfonso Ponce de León o Rafael de Penagos, confirman un Simbolismo emparentado con nuevos lenguajes artísticos.

La imprecisión simbolista es una problemática que afecta a su definición y concreción. El espíritu y aspiraciones de los simbolistas, les lleva a evocar la idea, lo no tangible y otros contenidos en profundidad. El sueño, la alegoría y lo secreto son ideas presentes con frecuencia e integradas en imágenes evocadoras como medios de expresión del Simbolismo y su opción espiritualista.

2. La excepción de la circunstancia catalana.

Barcelona y Madrid fueron capitales receptoras de novedades europeas. Incluso en Barcelona la llegada de los nuevos estímulos simbolistas se hizo esperar, pese a tratarse de una ciudad más abierta a las novedades cosmopolitas venidas de Europa. En estudios sobre el Simbolismo español, se destacan las dos capitales como núcleos simbolistas. En primer lugar se distingue un foco temprano desde 1894 en Cataluña y posteriormente, el entorno de Valle-Inclán en Madrid.

Barcelona se convierte en el cambio de siglo en ciudad protagonista. La capital catalana vivirá cambios decisivos al abandonar el siglo XIX y entrar en el XX. Las condiciones económicas, sociales, políticas y culturales propician un marco favorable. Barcelona conoce las novedades que se están dando en Europa y las asimila. Para el *Modernisme* la revalorización de su propia identidad y cultura es un factor añadido. El arte irrumpe en la vida cotidiana. No se debe olvidar el influyente papel de la burguesía catalana en este momento y los encargos artísticos que demanda. A la importante aportación en arquitectura de Puig i Cadafalch o Gaudí, se suman novedades en artes aplicadas, diseño de mobiliario, detalles ornamentales... El entorno de *Els Quatre Gats* es punto de encuentro de la bohemia con Rusiñol, Casas y el joven Picasso en sus filas. El *Cercle Artístic de Sant Lluc* con los hermanos Llimona entre sus miembros, surgió como reacción a esta bohemia con las miras puestas en un arte comprometido de trasfondo religioso.

*“Sobre la evolución del fenómeno simbolista en España, no existe un estudio en conjunto, un trabajo que se vería además, dificultado por la complejidad del movimiento e, incluso, por la confusión de la terminología. Los términos de simbolismo y modernismo son utilizados indistintamente, aunque el concepto de “modernismo” pronto se asociará a los excesos decorativistas de fin de siglo y se terminará utilizando desde un punto de vista despectivo. El simbolismo en Cataluña ha estado mejor sistematizado por la íntima relación existente entre los movimientos simbolistas y el Modernisme, un movimiento emblemático tanto en el ámbito de la literatura como en la arquitectura o las artes plásticas, para la moderna cultura catalana.”*¹¹⁸

En el resto de España, las novedades modernistas se entendieron como un lenguaje cosmopolita mirando a Europa (con las complejas particularidades de la traducción española). Esta es la principal novedad en Cataluña: la unión de la voluntad de crear un estilo cosmopolita a nivel europeo, con la búsqueda de su identidad propia y regional. El *Modernisme* catalán se mueve entre referentes europeos y sus propias señas autóctonas. El nacionalismo y la arquitectura de la tradición catalana, convive con novedades del *Art Nouveau* europeo. Por ello, se trata de un estilo de compromiso estético y político. El rasgo fundamental en el contexto catalán, es la pervivencia de contenidos nacionalistas en su encuentro con un espíritu cosmopolita.¹¹⁹

¹¹⁸ Freixa, Mireia: “El simbolismo y el arte del fin de siglo”, *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid, Cátedra, 1995, pp.363-364.

¹¹⁹ Freixa, Mireia: “Entre el cosmopolitismo y la vuelta a lo autóctono. La arquitectura modernista en Galicia y Cataluña”, Ciclo conferencias *Arte y Ciudad. Ámbitos medieval, moderno y contemporáneo*. Santiago, Fundación Caixa Galicia, 2000, pp.213-220. Mendoza, Cristina y Eduardo: *Barcelona modernista*. Barcelona, Seix Barral, 2003.

Barcelona como primera receptora de novedades europeas del Simbolismo, fue la anfitriona perfecta ya que vivía un momento propicio. Un renacimiento de su propia cultura con la mirada hacia la modernidad. Son conocedores de las novedades europeas y se mezclan en este contexto *Modernisme*, Simbolismo, *Art Nouveau*... Rusiñol y Llimona están a la cabeza de los círculos artísticos más relevantes. La arquitectura, el diseño y protagonismo-fetichismo de las piezas decorativas, son otros campos que vivieron un momento de auge.

Pero antes de atender estas cuestiones, hay que añadir una pieza anterior: el Purismo catalán.¹²⁰ Distinguimos este primer eslabón en los artistas catalanes formados en la tradición académica durante la época romántica. La influencia de los nazarenos alemanes y los puristas italianos se dejó notar entre los pensionados españoles llegados a Italia desde la *Llotja* de Barcelona y la Academia de San Fernando de Madrid. Los catalanes fueron los primeros en recibir este influjo.¹²¹ La escuela romántica catalana es designada como Escuela Purista o Escuela de nazarenos catalanes. Nos movemos entre los años 1834 a 1841. Conocieron en Italia la pintura de Giotto, Fra Angélico, Lucca della Robbia y Rafael. Admiraron de los pintores alemanes su idea de belleza y verdad con la que impregnaron sus obras. Obras de un emotivo y profundo idealismo. La generación de artistas catalanes en Roma fueron: Manuel Vilar, Francisco Cerdá, y Joaquín Espalter y Pablo Milá y Fontanals entre otros. De Pelegrí Clavé (1811-1880) es la pintura *Isabel de Portugal* y de Claudi Lorenzale (1815-1889) es *Creació de l'escut de Barcelona*. Se observa actitudes melancólicas en la delicadeza de los rostros de la primera pintura y una sencillez compositiva en la segunda. El tono medievalista y la técnica académica se distingue en estos pintores. Otros artistas de este núcleo fueron José Arrau, José Galofre, José Manjarrés y Martí de Eixalá.

En Madrid la influencia nazarena se hizo esperar. El gusto conservador en la capital retrasaba la aceptación de novedades artísticas. La irrealidad espiritualista nazarena de superficies tersas y una marcada linealidad, se pueden distinguir en Federico de Madrazo, Isidoro Lozano, Bernardino Montañés o Germán Hernández Amores.¹²²

¹²⁰ Fontbona, Francesc: "Acadèmia i Natzenisme", pp.99-107 y "Etapas Post-romanas dels Natzenes catalans", pp.107-119. *Del Neoclassicisme a la Restauració 1808-1888*, Historia de l'art català, vol.VI. Barcelona, Edicions 62, 1983.

¹²¹ González López, Matilde Tesis Doctoral dirigida por Arias de Cossío, Ana María: *La influencia de la estética alemana en el Romanticismo español: el purismo catalán*. Madrid, UCM, 1993. (inédito)

¹²² Reyero, Carlos: "El Romanticismo en los géneros de la tradición académica", op. cit., pp.83-114. Reyero expuso detalles sobre los Nazarenos catalanes en su ponencia titulada "Mirar Italia con ojos franceses. Las raíces cosmopolitas de los pintores románticos españoles", Madrid, Museo del Prado, Noviembre 2011. En la publicación del Ciclo Anual de Conferencias *La era romántica en el Museo del Prado*, recordamos las ponencias de Francisco Calvo Serrallier "El reino de la noche: los orígenes del arte romántico" y la exposición temporal *Historias Sagradas. Pinturas religiosas de artistas españoles en Roma (1852-1864) en el Museo del Prado*.



Fig.1 Pelegrí Clavé *Isabel de Portugal*, 1855



Fig.2 Claudi Lorenzale detalle de *Creació de l'escut de Barcelona*, 1843

a) Perverso Llimona.

El *Cercle Artístic de Sant Lluc* y su confesionalismo católico, es un núcleo relacionado con el Simbolismo en Cataluña. La pintura y escultura religiosa del *Cercle* dialogan con la sensibilidad simbolista. A los miembros de esta hermandad les unían las ideas morales y religiosas comunes. Su naturaleza y significado religioso marcó a la asociación. Sobre esta vinculación del arte religioso catalán con el Simbolismo, Trenc también apunta la complicación de una definición exacta al respecto:

“Ara bé, gran part de l’art idealista no és simbolista. A Catalunya sempre va perdurar un art religiós cristià bastant convencional i acadèmic, tenyit, fins i tot, en alguns casos, de realisme que poca cosa té a veure amb el simbolisme. La dificultat d’una definició clara del simbolisme s’agreuja pel fet que no existeix una tècnica, una forma de pintar específicament simbolista, allò que hi ha però és una intenció.”
123

El artista catalán Josep Llimona (1864-1934)¹²⁴ evidencia estos límites difusos. En Llimona se da una especial correspondencia arte – vida. Su contexto y circunstancias personales marcaron su obra.¹²⁵ Su escultura es fiel reflejo de una evolución artística y vital. Un artista de espíritu sensible, con unas vivencias personales convertidas en factores y condiciones íntimas decisivas. Se refleja en su escultura una profunda sensibilidad melancólica que determina la producción artística.



Fig.3 Josep Llimona *La Purísima Concepción*, 1914

¹²³ Trenc Ballester, Eliseu: “L’art simbolista a Catalunya”, *Simbolisme a Catalunya*. Sabadell, Museu d’Art de Sabadell, 1983, p.11.

¹²⁴ Catálogo de exposición *Joan Llimona (1860-1926) – Josep Llimona (1864-1934)*. Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya-MNAC, 2004.

¹²⁵ Monedero Puig, Manuela: *José Llimona, escultor*. Madrid, Editorial Nacional, 1966.

Su obra está vinculada directamente con el entorno del *Cercle Artístic de Sant Lluc*. Esta hermandad respondía al modelo de otros ejemplos como los Prerrafaelitas o los Nazarenos. Los artistas involucrados defendían un arte comprometido de profundos contenidos. Los miembros exponían de manera colectiva en la sala Parés de Barcelona. La primera muestra se organizó el mismo año de la fundación de la hermandad en 1893. Los hermanos Joan y Josep Llimona, Antonio Gaudí, Dionisio Baixeras, Miquel Blay o Alexandre de Riquer fueron algunos de los artistas relacionados con este círculo. Los miembros del *Cercle* eran católicos profundamente convencidos, o al menos el trasfondo religioso influía directamente en las obras de estos artistas. El significado religioso marcó el sentido de la agrupación. Además de los artistas, entre los miembros de la asociación se incluyeron cargos religiosos que velaban por el control y buen hacer de los artistas. Cuidaban el funcionamiento recto de la hermandad y el cumplimiento de sus preceptos y estatutos. El confesionalismo del círculo caracterizó su funcionamiento. Se organizaban incluso celebraciones religiosas dedicadas a su patrón San Lucas. En los estatutos se exigía la profesión de la fe católica a sus miembros. Jardí ¹²⁶ apunta unas convicciones políticas y religiosas conservadoras entre estos artistas. El *Cercle Artístic de Sant Lluc* surge como reacción frente a las obras artísticas intrascendentes que sus integrantes venían observando en algunos “excesos” del Modernismo. La bohemia modernista de *Els Quatre Gats* ¹²⁷ con Casas, Picasso y Rusiñol entre sus habituales, representa la alternativa al arte comprometido y religioso del *Cercle*. Los miembros relacionados en uno y otro caso se movieron e instalaron casualmente en la Casa Martí de la calle Montsió de Barcelona, obra de Puig i Cadafalch. Cuando la cervecería modernista regentada por Pere Romeu cerró, el local se transformó en sede del *Cercle Artístic de Sant LLuc*.

Las jóvenes de gracia prerrafaelita son seña inconfundible que identifica a su autor. Se encuentran en sus obras religiosas, en encargos funerarios y en obra exenta. El influjo simbolista está presente en ellas. El desconsuelo y la melancolía que invaden estas obras responden a un contexto muy concreto y una intención que llama a la reflexión íntima. La plasmación de profundos sentimientos y el reflejo del mundo interior tan estrechamente relacionado con la figura de la mujer en el Simbolismo, se distingue en el catalán. Al intentar distanciarse de toda provocación consciente, las jóvenes castas de Llimona responden precisamente a otros estímulos eróticos que convivieron con la mujer fatal del cambio de siglo: la niña virgen, la belleza enferma o la mujer pasiva. ¹²⁸ En *La Primera Comunió* de 1897 las niñas espiritualizadas son rodeadas por un halo de idealidad mística. El comprometido papel del escultor en la hermandad de artistas y su trasfondo religioso, no impide que abordemos su obra desde un nuevo prisma no tan inocente. Aunque la intención de Llimona se distancie conscientemente de una mirada perversa, sus doncellas responden a ciertos alicientes eróticos. Hablamos del éxtasis místico o clímax erótico, el culto pedófilo y virginal o la belleza emparentada con la enfermedad y la muerte.

¹²⁶ Jardí, Enric: *Història del Cercle Artístic de Sant Lluc*. Barcelona, Destino, 1976. Jardí, Enric: *Història de les arts plàstiques a Catalunya en el darrer segle*. Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1973.

¹²⁷ Picasso y *Els Quatre Gats*. Barcelona, Museu Picasso, 1995.

¹²⁸ La revisión del escultor distinguiendo su (inconsciente) potencial erótico, fue la hipótesis principal defendida en mi trabajo de investigación para la obtención del D.E.A. Ugarte Ortega, Angélica: *La perversión simbolista en el escultor catalán Josep Llimona*. Madrid, UCM, Curso Académico 2010-2011 (inédito).



Fig.4 Josep Llimona *La Primera Comunió*, 1897

Desconsol (1907) es la obra más importante de Llimona. El estudio de esta obra viene marcado por el eco rodiniano. Aunque el impacto de Auguste Rodin en la escultura de la época fue más que decisivo, el análisis al detalle de las obras del francés y Llimona evidencia la distancia entre ellos. Existen unas correspondencias pero son más los aspectos que separan a estos artistas. Llimona representa a una mujer sin vitalidad ni salud. La enfermedad como límite cercano a la muerte, embellece a la mujer frágil. Esta es la protagonista ideal del escultor. El cabello oculta los rasgos de la mujer en *Desconsol*. Desconocemos su expresión y la melena se extiende sobre el rostro. Lo que en el escultor sirve como recurso de introspección y hondura de significado, para el erotismo decimonónico se trataba del fetiche predilecto. El modelado de suaves contornos potencia la inmaterialidad de la obra. El concepto prevalece sobre la forma. La base rugosa contrasta con el fino acabado del cuerpo extenuado. El escultor logra un baño etéreo imperceptible al tacto. Este cuerpo espiritual y puro, es también el cuerpo dolorido de la sugerente mujer enferma. No es un cuerpo sano y no se distingue ningún rastro de vitalidad. Las formas espirituales derivan en un cuerpo enfermo. El tallado inmaterial se transforma en forma sugerente y blanda. Los contornos mórbidos se alejan del fin pretendido de su artífice. La compleja erótica simbolista está presente. La inmaterialidad mórbida en Llimona, destapa interpretaciones alejadas de toda espiritualidad y recogimiento. La belleza y el placer asociado al dolor así como el aura indeterminada que rodea a las mujeres prerrafaelitas, también son conceptos reconocibles en la escultura del catalán.



Fig.5 Josep Llimona *Desconsol*, 1907

La perversión erótica vuelve para seguir “desmontando” a Llimona. El blanco del mármol se corresponde con la palidez celebrada por el gusto necrófilo. Esa palidez concierne también a la pureza y la virginidad. Ello lleva de nuevo a lindar con la pedofilia y la inexperiencia sexual femenina. Los límites se enturbian entre los deseos más complejos. La mujer con sus fuerzas mermadas es atractiva en su invalidez. Su cuerpo minado atrae al presuponer por ello obediencia. Este *Eros* decadente y exangüe de mujeres desmayadas, se recrea en la debilidad de la mujer y su pasividad. Todo mezclado con un tono necrófilo, indolente y melancólico. La mujer soñadora y ausente también es la enferma sobre la que acecha la muerte. La flacidez del cuerpo falto de vida, es ingrávito y espiritual. Esta mujer cae abatida y tras esa apariencia de extenuación, la amante enferma se somete.

También Clarasó en su *Eva* potencia la imagen de esa mujer frágil. Ese modelo es suplantado por el modelo de *La Ben Plantada* de Eugeni d'Ors. La mujer sana y rotunda se perfila como imagen de *Noucentisme*.¹²⁹ Maillol con sus raíces simbolistas y su modelo femenino, inspiró a los escultores catalanes Josep Clarà, Manolo Hugué, Enric Casanovas o Joaquim Torres-García. El clasicismo mediterráneo pleno de equilibrio con sus formas depuradas y sintéticas, fue el vehículo para expresar dimensiones alegóricas y materializar ideas. Se ayuda de actitudes meditativas de las mujeres esculpidas. La solidez y rigor constructivo aportan armonía a la escultura. La recuperación de un primitivismo de gusto arcaico sirve para plasmar una perfección formal. Esta propuesta de volúmenes y belleza sintética se aproxima hacia la abstracción. El nuevo canon femenino saludable de curvas generosas y extremidades robustas, recupera la tradición para emparentarse con una modernidad deseada. Es la mujer de los escultores noucentistas catalanes. Un modelo que entronca con la cultura clásica y la tradición catalana. Una mujer en unión al paisaje catalán como en las pinturas de Sunyer. Emparentada con la tradición, la cultura popular y con un momento de renovación en busca de revalorizar la identidad de una Cataluña moderna.



Fig.6 Enric Clarasó *Eva*, 1904

¹²⁹ Martí Perán, Alícia Suárez, Mercè Vidal: “Opciones y modelos para un arte moderno. *Noucentisme* y contexto internacional”, cat. exp., *El Noucentisme. Un projecte de modernitat*. Barcelona, Generalitat de Catalunya Departament de Cultura, Enciclopèdia Catalana, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1994, pp.416-426. Añadimos la referencia al capítulo de los mismos autores: “La prefiguración de un proyecto. *Modernisme y Noucentisme*”, pp.410-416 y Doñate, Mercè: “La fidelidad a los clásicos”, pp.463-466.



Fig.7 Enric Casanovas *Eva*, hacia 1918



Fig.8 Joaquim Torres-García *Naranjos junto al mar*, 1911

Existen unos componentes que distancian a ambas etapas. El proyecto noucentista defendió una modernidad relacionada con su tradición y ajena a extranjerismos. El catalanismo conservador expuso un arte moralizador y edificante, con una función social. Se entiende que el *Noucentisme* despuntó como reacción contraria al *Modernisme*, sin embargo no todas sus aportaciones supusieron un distanciamiento tan insalvable.¹³⁰ En lugar de entender el *Noucentisme* como una reacción acusadora frente al *Modernisme*, se observa un paso gradual de periodos. Ambos se expresaron por medio de las artes para vincularse a la modernidad tan anhelada. Emprendieron una renovación cultural por la modernización. Sus formas plásticas se cargaron de catalanidad y el mensaje artístico quedaba impregnado de elementos éticos y morales. Ambos movimientos vivieron un momento de renovación de trasfondo nacionalista y fueron impulsados desde los poderes políticos, económicos y sociales de Cataluña. El empeño en construir la cultura de una nacionalidad propia, tuvo su repercusión en las artes plásticas. El *Modernisme* miró a Europa y su cosmopolitismo, mientras que los *noucentistas* atendieron al Mediterráneo. La estrecha vinculación de *Modernisme-Simbolisme*, evidencia de nuevo el amplio mapa simbolista. También el *Noucentisme* relejó modelos simbolistas. Brihuega observa el germen simbolista asociado a los noucentistas:

*“Cuando los poderes fácticos de la sociedad catalana de la segunda década del siglo XX propiciaron el giro de la ideología artística hegemónica desde el Modernismo hacia el Noucentisme, se produjo un cambio substancial en el imaginario artístico dominante. Sin embargo se puede afirmar (...) que en la mecánica profunda de dicho cambio desempeñarán un papel trascendental las referencias a nuevas canteras del amplio territorio estético del Simbolismo internacional (Puvis de Chavannes, Maillol, los nabis...). Así, en la obra de Torres García, Sunyer, Togores, Obiols (...) Casanovas... o incluso en ciertos momentos y aspectos de la obra de Celso Lagar o del joven Dalí, lo “noucentista” superpone la aplicación de una semántica políticamente intencionada sobre formas de cuño claramente simbolista. Algo que, con el tiempo, acabará enlazándose con diversas propuestas formales de las figuraciones modernas de entreguerras.”*¹³¹

¹³⁰ Balsach, Maria-Josep: “Modernistas y noucentistes. Apuntes para una visión del arte del cambio de siglo en Cataluña”, op. cit., 2008, pp.49-67.

¹³¹ Brihuega, J., op. cit., p.61.

b) Rusiñol. *Tedium Vitae*.

Siguiendo las referencias para definir el Simbolismo catalán, además del ejemplo de Llimona y el *Noucentisme*, se encuentran en algunas pinturas de Rusiñol y en piezas decorativas de diseño modernista. Además de estos casos, se deben añadir otros. De nuevo la inconcreta definición del Simbolismo se manifiesta en la serie de nombres de artistas relacionados: Anglada-Camarasa, Sert, Morera, Joan Brull, Miquel Blay, Alexandre de Riquer, Picasso en su etapa *Azul*, Nonell, Sert o Viladrich y Julio Antonio. Respecto a éstos dos últimos, sería más apropiado vincularlos al entorno madrileño donde trabajaron.

*“El simbolisme català s’inscriu primordialment a l’entorn de tres corrents: primerament, un simbolisme de total dependència europea, que fluctua entre el simbolisme francès, el decadentisme o l’esteticisme d’origen pre-rafaelita, el millor exponent del qual seria el Rusiñol dels anys del Cau Ferrat; en segon lloc, un simbolisme catòlic defensat majoritàriament pels membres del Cercle Artístic de Sant Lluc; i, finalment, el simbolisme més trivial dels artistes i dissenyadors integrants dins de l’Art Nouveau, com és el cas de Lambert Escaler (...)”*¹³²

Los plafones alegóricos del *Cau Ferrat* releyendo a los Primitivos italianos, así como los jardines y patios de Santiago Rusiñol (1861-1931), se incluyen entre las pistas que identificamos con el Simbolismo. Respecto a las pinturas del *Cau Ferrat*, Josep Pla no hace una lectura positiva.

“En aquel momento, Rusiñol se aparta claramente del realismo, iniciando, acaso influido por Puvis de Chavannes, una tendencia decorativa italianizante -medievalista- que tendrá una duración excesiva y empezó con la pintura de los tímpanos (la Poesía, la Música, la Pintura) que están en Sitges. Agudizó esta tendencia el viaje a Italia, y a la larga aquel goticismo, desplazado y glacial, llevará a los excesos más desagradables del modernismo.”

*“En todo caso ésa fue la moda en un momento determinado, que a mi modesto entender fue una verdadera lástima que se produjese. Por fortuna, la tendencia decorativista no fue lo bastante fuerte (...) ésa fue la auténtica consecuencia del viaje a Italia (...)”*¹³³

Lo que para Pla es una producción sin sentido alguno, no debe caer en olvido. Los plafones se ubicaron en el *Cau Ferrat* de Sitges, enclave privilegiado para el *Modernisme* catalán y lugar donde el pintor fue dando forma a su colección de obras artísticas entre las que se incluían pinturas del Greco. Es llamativa la influencia que provocó el viaje a Italia de Rusiñol acompañado por Zuloaga en 1894. Rusiñol conoció a los Primitivos italianos como Cimabue, Giotto, Fra Angélico y otros grandes entre los que se encontraban Botticelli o Leonardo. A raíz de este viaje compuso tres plafones de forma ojival. Dedicó estas alegorías pictóricas a la música, la poesía y la pintura. Las obras suponen un giro chocante en la obra del catalán. Comulga con el Simbolismo y la relectura de los Primitivos. En esta ocasión, no distinguimos sus tonos grises y las escenas parisinas fruto de su estancia en la capital francesa.¹³⁴

¹³² Freixa, Mireia: *El Modernisme a Catalunya*. Barcelona, Biblioteca cultural Barcanova, 1991, pp.48-49. La catedrática expuso sus conclusiones en el ciclo *Del Realismo al Impresionismo. El arte en la segunda mitad del s. XIX* con la ponencia titulada "Una modernidad "modernista". La pintura de fin de siglo en Cataluña" Madrid, Museo Nacional del Prado, Febrero 2014.

¹³³ Pla, Josep: *Santiago Rusiñol y su época*. Barcelona, Ediciones Destino, 1989, pp.117 y 132.

¹³⁴ Rusiñol, Santiago: *Desde el molino*. Barcelona, Parsifal Ediciones, 1999.



Fig.9 Santiago Rusiñol *La Música*, 1895

Las vivencias de Casas, Clarasó y Utrillo en París les puso en contacto con la bohemia y las novedades artísticas de la capital francesa. Contando con una buena posición familiar, estos artistas exploran en los ambientes de *Montmartre*, el *Moulin della Galette* o *Le chat Noir*. Los artistas catalanes y vascos, serán los primeros en contactar con las novedades más cosmopolitas del país vecino. Es el tiempo de los grises de Whistler y la melancolía de Satie. Contactos e influencias que derivan en un Simbolismo intimista de dulce indolencia. Un Simbolismo de brumas grises y enigmas del alma. Un Simbolismo gris de personajes solitarios.



Fig.10 Santiago Rusiñol *Laboratorio de la Galette*, 1890-1891



Fig.11 Santiago Rusiñol *Retrato de Miquel Utrillo*, 1889-1890



Fig.12 Ramón Casas *Retrato de Erik Satie*, 1891

Otro motivo pictórico fueron sus patios e interiores. Rusiñol supo captar la atmósfera íntima de estos rincones. Estos espacios aluden a la figura de la mujer y su mundo interior. También las pinturas de jardines fueron una fuente inagotable de inspiración. Se sucedieron sus viajes y la búsqueda de motivos en Granada, Montserrat o Aranjuez. La idealización de los jardines en Rusiñol y su melancólica belleza aportan una sugestión plácida. Unas imágenes que parecen detenidas en el tiempo. Las luces del atardecer, los arrayanes, surtidores o cipreses se repiten. Los esquemas compositivos aportan equilibrio al resultado. El jardín se presenta como un refugio íntimo de silencio y soledad.¹³⁵ Los paisajes, jardines y crepúsculos simbolistas responden a unas intenciones íntimas. Rusiñol en su serie de jardines compone espacios de recogimiento. El *Tedium Vitae* marca la producción artística. La inapetencia e indolencia, generan una pasividad melancólica y placentera. La desidia y la inercia que produce la rutina en el artista, se suple con el consumo de morfina (tan popularizada en determinados círculos de entonces). Este consumo conecta con los contornos vagos y brumosos. Producen ese marco simbolista ajeno a la observación y percepción del medio inmediato.

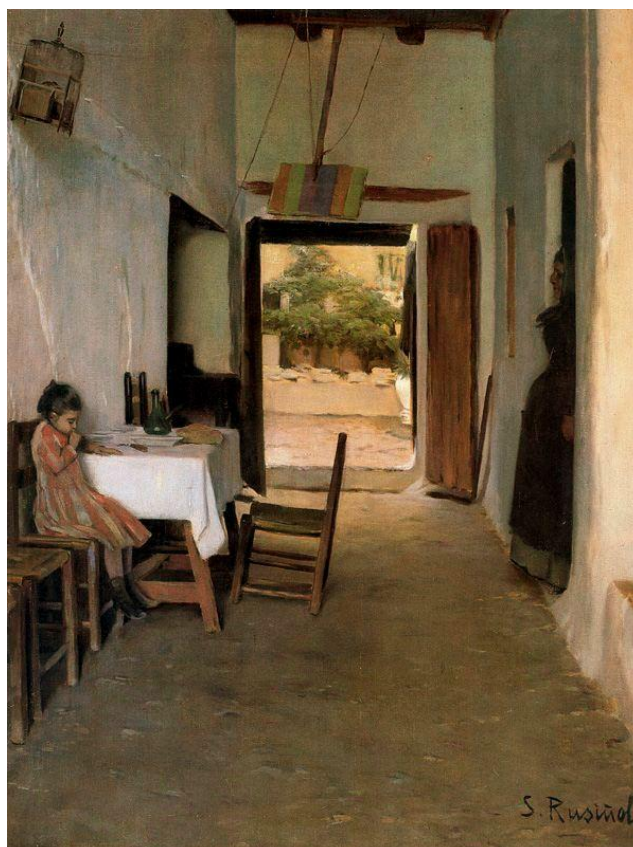


Fig.13 Santiago Rusiñol *Patio de Sitges*, 1891

¹³⁵ Respecto a los patios y jardines en la obra pictórica de Santiago Rusiñol, añadimos las siguientes notas:

Coll i Mirabent, Isabel: “La interpretación de los interiores y patios de Sitges en la obra pictórica de Rusiñol”, en cat. exp., *Santiago Rusiñol (1861-1931)*. Barcelona, Museu d’Art Modern-MNAC y Fundació Mapfre, 1997, pp.59-79.

Trenc, Elíseo: “Los jardines de España de Santiago Rusiñol, imágenes del jardín finisecular, decadentismo y musicalidad”, Actas *El jardín como arte. Arte y naturaleza*. Huesca, Diputación de Huesca, 1997, pp.207-224.



Fig.14 Santiago Rusiñol *Patio azul*, Arenys de Munt, 1913

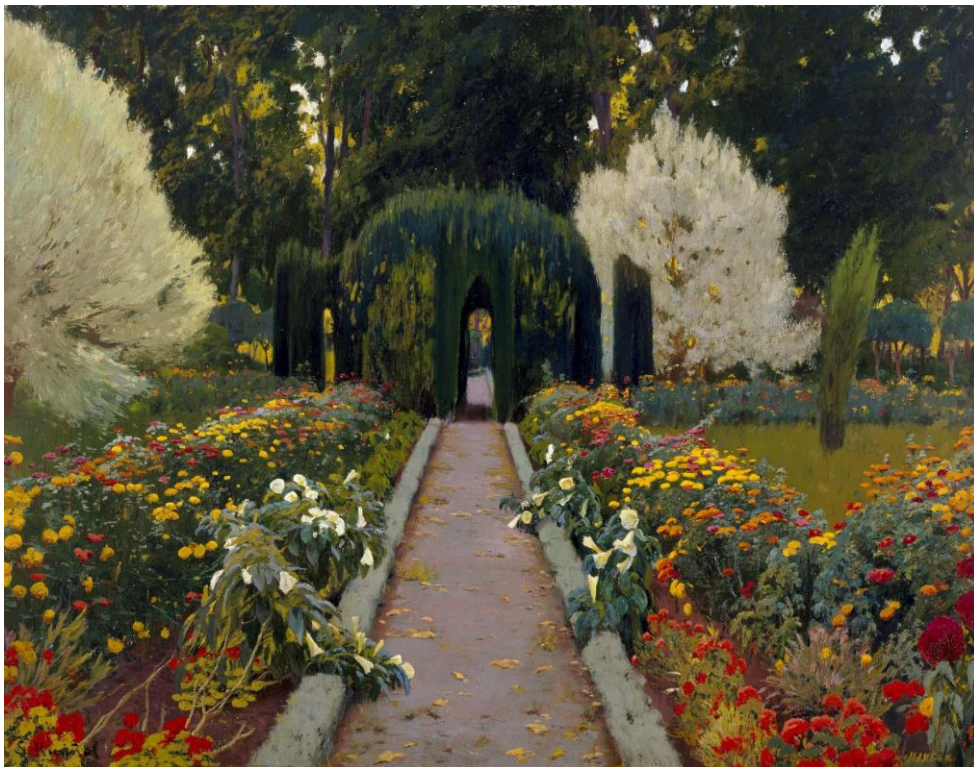


Fig.15 Santiago Rusiñol *Jardín de Aranjuez*, 1908

Muchos de los jardines de Rusiñol fueron recogidos en su álbum *Jardines de España* (1903) con fotograbados y poemas. El propio Rusiñol en sus obras escritas compone algunas líneas que se convierten en el reflejo literario perfecto en sintonía con sus pinturas. De 1899 es su pieza dramática *El jardín abandonat* y en 1897 dedicó unas líneas a los jardines en su libro de prosa poética *Oraciones*.

c) *Fetiches. Modernisme - Simbolisme.*

Los elementos vegetales se multiplican en la Barcelona Modernista y en la revalorización de las artes decorativas. El *Art Nouveau* incide en las piezas modernistas. Cerámica, joyas, vasos, jarrones, muebles... el arte se ve inmerso en la vida cotidiana. Estas piezas destacan por su policromía, el protagonismo de la línea curva y la presencia de elementos naturales. La fiebre modernista por el objeto, se convierte en prueba de la pujanza que disfrutaba la burguesía catalana de la época. Muchos artistas de diferentes disciplinas artísticas experimentaron con el diseño de ornamentos o apliques decorativos, como Llimona o Gargallo. Alexandre de Riquer, figura clave como conocedor y difusor de la estética prerrafaelita en Cataluña, trabajó en el diseño de carteles. El cabello decorativo nos adentra de nuevo en el contexto catalán y el *Cercle Artístic de Sant Lluc*. Alexandre de Riquer al igual que los Llimona, fue miembro de esta hermandad. Compaginó la pintura con las artes gráficas y la poesía. Despuntó en el diseño de carteles, con *Crisantemes* (1899), como ilustrador y con sus *Ex-libris*. En Londres tuvo ocasión de conocer el Prerrafaelismo y el movimiento *Arts & Crafts*. El Neomedievalismo y el Orientalismo se incluye entre las influencias recibidas. El Japonismo y su exótica atracción visual-formal, también se dejó notar en los espacios, decoración, pintura y diseño modernistas.¹³⁶ El lenguaje de Alexandre de Riquer derivó en formas decorativas y estilizadas propias del *Art Nouveau*. Trenc ha estudiado estos referentes y su asimilación en Cataluña.¹³⁷ Formalmente, este artista emplea contornos acusados y colores pastel refinados. La temática simbolista de sueños y símbolos tiene como protagonistas a ninfas ideales. Las cabelleras de un *Art Nouveau* detallado, estilizado y decorativo, se plasmaron en portadas e ilustraron publicaciones de la época. *La Ilustración Levantina*, *La España Moderna*, *Art Jove*, *Juventut* o *Luz* sirven de ejemplos.

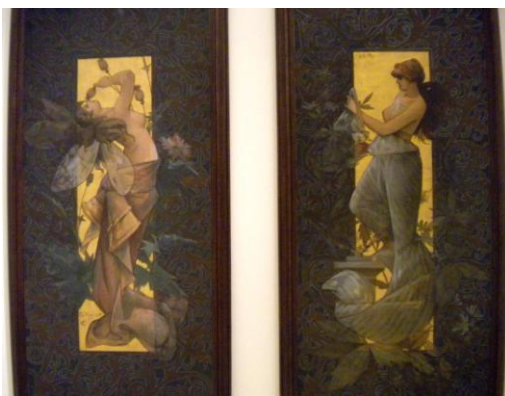


Fig.16 Alexandre de Riquer *Figura femenina oliendo adormidera* y *Figura femenina con un vaso*, 1887

¹³⁶ Alexandre de Riquer, Francesc y Lluís Masriera, Santiago Rusiñol, Joaquim Mir, Ramón Casas, Miquel Utrillo, Isidre Nonell, Gaspar Homar y Apel·les Mestres están presentes en el catálogo de exposición *Japonismo. La fascinación por el arte japonés*. Madrid, CaixaForum, 2013.

¹³⁷ Trenc, Eliseu: "Simbolisme i Art Nouveau (el Modernisme) (1895-1905)", *Alexandre de Riquer*. Barcelona, Caixa de Terrassa y Lunwerg Editores, 2000, pp.83-136.

Añadimos Cerdà i Surroca, María Àngela: *Els pre-rafaelites a Catalunya*. Barcelona, Curial, 1981, pp.52-57. En el capítulo de este mismo trabajo "Viabilitat i actualització a Catalunya del moviment pre-rafaelita anglès", pp.178-205, se añade información acerca de la recepción de la poética prerrafaelita en Cataluña. *La Ilustración Ibérica* dirigida por Alfred Opisso y la *Página Artística* en *La Veu de Catalunya* dirigida por Raimon Casellas, fueron algunas de las publicaciones que difundieron imágenes y reproducciones de modelos prerrafaelitas venidos de Inglaterra.

También hizo sus incursiones en el cartel Ramón Casas. En su caso, la influencia directa venía de ejemplos franceses. Otro de los nombres que citamos es el de Lluís Masriera con sus diseños de joyas ¹³⁸ y esmaltes. Es frecuente que en estas piezas la figura femenina sea protagonista. La niña-ninfa ambigua e idealizada se encuentra en vasos, medallones y otros apliques. Entre los diseñadores y productores de este terreno, citamos a Lambert Escaler (1874-1957).



Fig.17 Lambert Escaler *El Invierno*, 1903

El recurso de los párpados caídos se repite en *Maleïna* de 1903, pieza de gusto modernista. En el terreno del diseño y la decoración es donde ubicamos este busto decorativo. ¹³⁹ Escaler colaboró en diseños de escenografía teatral y obra decorativa aplicada a la arquitectura. También hizo sus incursiones firmando pequeñas piezas teatrales cómicas y anecdóticas como *Lo meu criat*, *Una poma per la sed*, *L'amic Cirera* o *La família Grill*. Los motivos ornamentales son elementos muy presentes en el *Modernisme*. Este artista-artesano trabajó especialmente en terracota policromada para apliques decorativos, espejos, medallones, vasos o bustos como *Maleïna*, realizados con molde y policromados. Sus bustos marcan el punto culminante en su producción. Llegó a confeccionar un catálogo de sus obras decorativas producidas en serie: *Reproducciones Artísticas en barro policromado* (1903). Las piezas decorativas de estética prerrafaelita de este autor eran demandadas por la burguesía catalana en este rico momento para las artes decorativas. Estas piezas de carácter utilitario y/o decorativo responden a la idea de W. Morris de incluir el arte y la artesanía en los objetos de uso cotidiano. La figura ideal femenina es su motivo protagonista, junto a elementos naturales o la línea curva. El gesto de expresión tiene importancia en estas mujeres irreales, ambiguas, tentadoras y misteriosas. Se mueven entre los límites difusos de la poética simbolista de la *femme fatale* y la niña angelical. Los detalles del vestuario remiten a

¹³⁸ Doñate, Mercè: “Joyas de escultores”, pp.176-217 y Giral-Miracle, Daniel: “Artistas joyeros del Art Nouveau”, pp.48-75, cat. exp., *Joyas de artista. Del Modernismo a la Vanguardia*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya-MNAC, 2010.

¹³⁹ Bejarano, Juan Carlos: *Lambert Escaler*. Barcelona, Infiesta editor, 2005.

Publicación 25 Aniversari Gosthsland Galeria d'Art *Lambert Escaler escultures*. Barcelona.

trajes medievales y el recuerdo de las mujeres prerrafaelitas. En otras ocasiones, las joyas con las que embellece a estas mujeres tienen toques orientalistas y recuerdan a Bizancio. El dualismo pureza-erotismo se distingue en detalles como los ojos cerrados y la tentadora boca entreabierta. Se complica discernir con claridad a una mujer sumisa, lánguida o subyugante. Así como lo inmaterial e intangible, se confunden con el acabado mórbido y delicado. La joven ideal y ambigua es como una niña o una ninfa. Mujeres delicadas e inalcanzables de sinuosa cabellera cuyos mechones, en ocasiones, se transforman en formas curvilíneas decorativas.



Fig.18 Lambert Escaler *Maleïna*, 1903

La serenidad y finura de los rasgos son sobresalientes también en *Modestia* de Llimona. El abandono erótico o el ensueño ponían en funcionamiento una serie de sensaciones y pensamientos en relación a la provocación que suscitaban estas niñas. La alusión al entramado interno del universo femenino y su erotismo se reflejó en el arte por medio del desnudo, los párpados caídos, las miradas profundas y ensimismadas. Los sugerentes trances provocados por el consumo de morfina así como el clímax sexual, encuentran sus similitudes en la poética modernista - simbolista. Las correspondencias entre estos artistas, evidencian la compleja e inservible labor de etiquetación escrupulosa. Los contenidos simbolistas se “mimetizan” en las formas modernistas (y viceversa).

“Y la razón de que todo estuviera tocado por los ornamentos florales y serpenteantes del Art Nouveau y de que toda la sociedad aceptara este movimiento debe buscarse en el hecho de que iba asociado a un momento de renovación de carácter patriótico.”

*“(...) la sociedad vivía un auténtico fetichismo del objeto, que se transformaría en el protagonista de toda ornamentación, ya fuera en los espacios interiores o en los exteriores. Esta exaltación del objeto comportó que todos los productos de las artes decorativas industriales (muebles, vidrieras, joyas, tejidos, carteles, ex libris, impresos...) fueran dotados de una determinada sensualidad, de claros signos simbolistas y de un trasfondo romántico.”*¹⁴⁰

¹⁴⁰ Giralt-Miracle, Daniel: “El Modernismo, más que un estilo”, cat. exp., *Modernismo catalán*. Málaga, Fundación Picasso, 2007, p.10.

Fontbona, Francesc: “Las raíces simbolistas del Art Nouveau”, *Anales de literatura española. Simbolismo y Modernismo*. Alicante, Universidad de Alicante, 2002.



Fig.19 Josep Llimona *Modestia*, 1891



Fig.20 Santiago Rusiñol *La morfina*, 1894

El *Modernisme* catalán es algo más que un estilo. Se convierte en un fenómeno social y cultural. El ornamento lo invade todo. Los elementos florales y serpenteantes se multiplican. Existe un auténtico “fetichismo” del objeto. Piezas dotadas de sensualidad y señas de corte simbolista. En ocasiones se ha llegado a interpretar negativamente como un “barroquismo” gratuito y excesivo. Entran a escena nuevos materiales como el ladrillo, el hierro o el empleo de cerámica, mosaicos y vidrieras. Todo ello nos lleva a hablar de la “obra de arte total” y el camino hacia la modernidad tan deseado. La poética simbolista se hermana con el *Modernisme*. Los diseños de Gaspar Homar, Joan Busquets, Dionís Renart o Antonio Gaudí, multiplican la onda o látigo modernista. Curva de un orgánico, flotante y líquido Modernismo - Simbolismo.¹⁴¹



Fig.21 Gaspar Homar, Josep Pey (diseñador), Joan Carreras (escultor), Joan Sagarra (marquetería)
Dama en un bosque, 1905



Fig.22 Dionís Renart *Jarrón con figura femenina*, 1900



Fig.23 Antoni Gaudí, Antoni Gaudí, taller Casas i Bardés silla, 1900

¹⁴¹ Además de los fondos del MNAC, señalamos el catálogo del *Museu del Modernisme Català*. Barcelona, MMCAT, 2010.

Además de las vías de identificación señaladas, insistimos con que las obras del *Modernisme* - *Simbolisme* conforman una lista interminable de artistas influidos. Pensamos en Joaquim Vayreda, Jaume Morera, Josep Lluís Pellicer o Joaquim Vancells. Los melancólicos paisajes de Modest Urgell y los efectos lumínicos de Lluís Graner, se impregnan del eco simbolista. Colores potentes y artificiosos de efectos decorativos e hipnóticos, son los empleados por el ya mencionado Anglada-Camarasa ¹⁴² o en los alucinantes paisajes de Joaquim Mir. Contrastan con la oscuridad de Sebastià Junyent e Isidre Nonell. Espacios de ensueño como el pintado por Brull. O Adrià Gual quien pinta un paisaje transformado en espacio místico. Esoterismo habitado por figuras fantásticas y flotantes.



Fig.24 Modest Urgell *Paisaje*, 1885-1895



Fig.25 Lluís Graner *Retrato de Raimon Casellas*, 1894

¹⁴² Fontbona, Francesc: *Hermen Anglada-Camarasa*. Madrid, Fundación Mapfre, 2006.

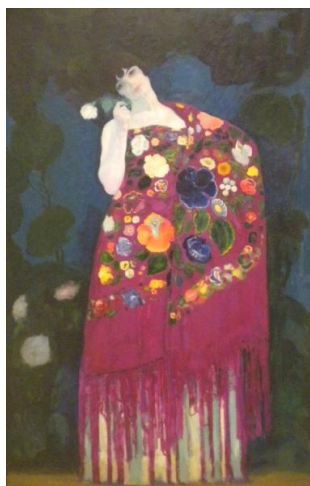


Fig.26 Hermen Anglada-Camarasa *Granadina*, 1914

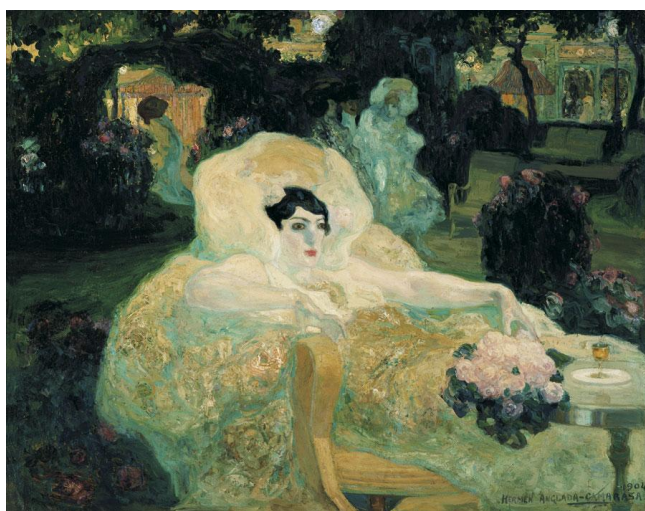


Fig.27 Hermen Anglada-Camarasa *Le paon blanc*, 1904



Fig.28 Joaquim Mir *L'abim*, 1901-1904



Fig.29 Joan Brull *Sueño*, 1905



Fig.30 Adrià Gual *El rocío*, 1897

Flotación y abandono como en los gestos de las ninfas embebidas de Joan Vilatobà o las bacanales y odaliscas de Pere Casa Abraca son ejemplos de la fotografía pictorialista ¹⁴³ que sirven de muestra para comprobar cómo el Simbolismo empapó todas las artes. Estos nombres propios subrayan la existencia de unas circunstancias excepcionales en Cataluña.



Fig.31 Joan Vilatobà *Sin Título*, s.f.



Fig.32 Joan Vilatobà *Sin Título*, s.f.

¹⁴³ Catálogo de exposición *España contemporánea. Fotografía, pintura y moda*. Madrid, Fundación Mapfre, 2013.

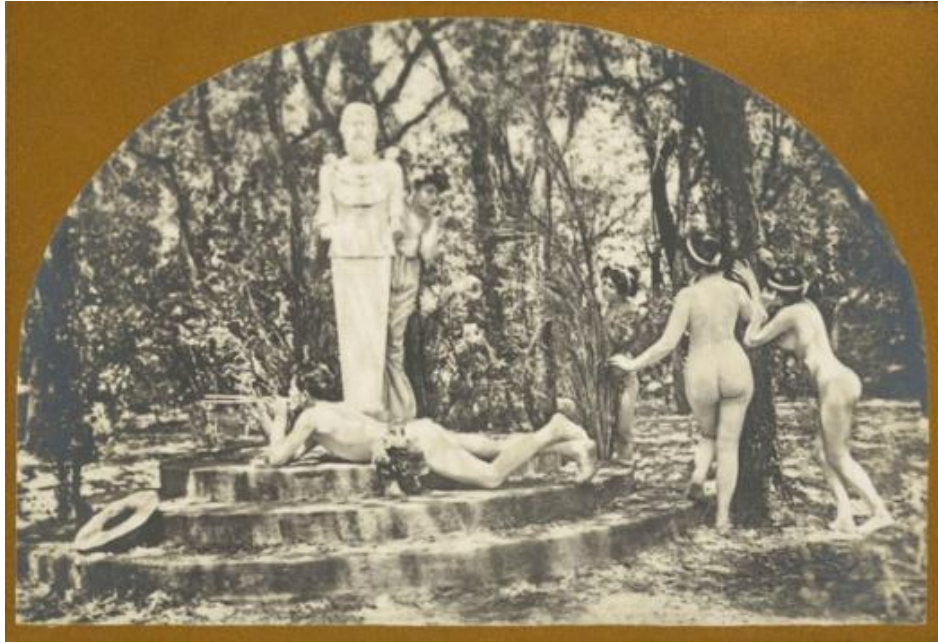


Fig.33 Pere Casa Abarca *Bacanal*, 1900



Fig.34 Pere Casa Abarca *La danza*, 1900

3. El Simbolismo fuera de Cataluña.

"Antes de llegar a este quietismo estético, divino deleite, pasé por una aridez muy grande, siempre acongojado por la sensación del movimiento y del vivir estéril. (...) He consumido muchos años mirando cómo todas las cosas se mudaban y perecían, ciego para ver su eternidad. Era tan firme el cimiento de mi egoísmo, que sólo alcanzaba a conocer aquello que en algún modo guardaba relación con los afanes de cada hora, y los sentidos aprendían coordinados con ellos, sin desvincularse jamás, sin poder rasgar los velos que ocultan el enigma místico del Mundo."

*"En los comienzos de mi iniciación estética sólo tuve ojos para gozar y amar el divino cristal del mundo, ojos como los pájaros que cantan al alba del sol. Todas las formas y todas las vidas me decían el secreto inefable del Paraíso y me descubrían su lazo de hermandad conmigo. Ninguna cosa me era ajena, pero yo sentía la congoja del místico que sabe engañoso su camino. Las horas aún labraban una continua mudanza en mi consciencia, y el alma, eterna peregrinante, se desarraigaba del goce que conocía, para buscar un goce desconocido. En esta ansia divina y humana me torturé por encontrar el quicio donde hacer quieta mi vida (...)"*¹⁴⁴

Ya entrado el siglo XX será el madrileño Nuevo Café de Levante y su tertulia encabezada por Valle-Inclán, un nuevo centro simbolista. El número de artistas implicados es extenso. Nombraremos a Anselmo Miguel Nieto, Miquel Viladrich o Romero de Torres como pupilos aventajados de Valle-Inclán. La arrolladora personalidad de Valle, sentó bases en temas de estética y poética simbolista. También recibió visitas de artistas venidos de fuera de Madrid. Macho, Arteta, López Mezquita, Rodríguez-Acosta, Mir, Casas o Inurria fueron algunos de los artistas que se dieron cita en la tertulia de Valle y Ricardo Baroja. Además de su estrecha relación con algunos de ellos, Valle-Inclán con su obra, aglutina contenidos y formas que podemos distinguir como señas visuales del Simbolismo español. *Quietismo*, *Eros*, misterio, emoción y verdad son algunos de los componentes. Por todo ello, el conocimiento de la obra del autor gallego es importante al estudiar este momento artístico.

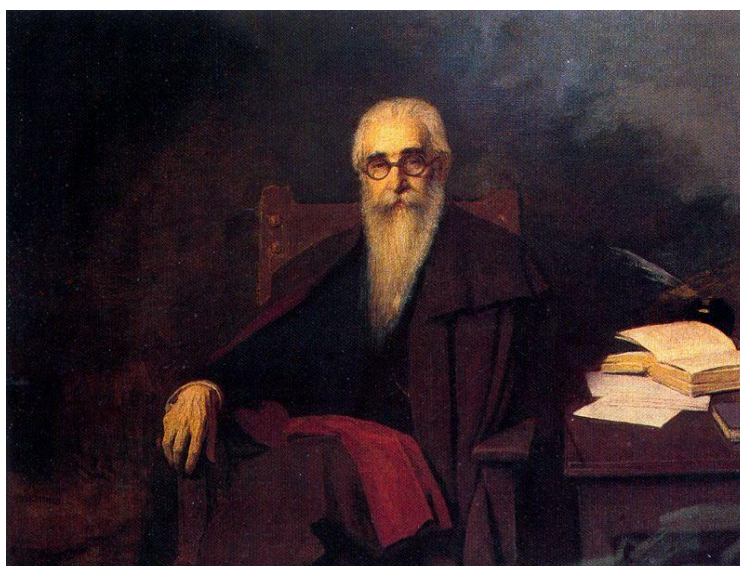


Fig.35 Anselmo Miguel Nieto Valle-Inclán, 1907

¹⁴⁴ Valle-Inclán, R., op. cit., pp.78 y 143.

a) El núcleo simbolista madrileño.

*“En Madrid, el foco simbolista más “ortodoxo” fue el que se formó en los primeros lustros del siglo XX en torno a la tertulia promovida por Ricardo Baroja y Valle-Inclán en el Nuevo Café de Levante. De hecho, en 1916 Valle llegó a compendiar su poética simbolista en la obra *La lámpara maravillosa*. Además de literatos y músicos e intelectuales de todo tipo, por aquel semillero simbolista pasaron artistas como Julio Romero de Torres, Anselmo Miguel Nieto, José María López Mezquita y también nuestro Miguel Viladrich.”*¹⁴⁵

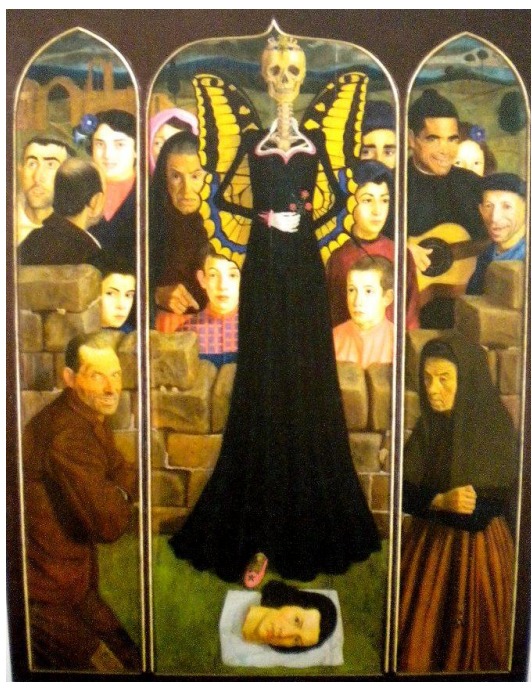


Fig.36 Miquel Viladrich *Mis Funerales*, 1910



Fig.37 Julio Romero de Torres *La consagración de la copla*, 1911-1912

¹⁴⁵ Brihuega, J., op. cit., p.61.

Valle-Inclán en sus títulos tempranos y otros escritos, reúne aspectos propios de la sensibilidad simbolista. Formas y contenidos que constituyen las líneas generales de su estética. Las relaciones arte-literatura se hacen estrechas al abordar a este autor. Además hizo colaboraciones como crítico de arte, se vio implicado en debates artísticos firmando reseñas para las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de Madrid. Escribió duras críticas sobre algunos artistas y el propio funcionamiento de las exposiciones... De fondo el Desastre del 98 con las pérdidas coloniales de Cuba, Puerto Rico y Filipinas, abrió una intensa reflexión entre los intelectuales de la Generación del 98. Se debatía sobre la propia identidad nacional y sus señas propias. El intenso debate España Negra de Zuloaga - España Blanca de Sorolla, responde a este contexto. Naturalismo/Luminismo frente a Idealismo/Simbolismo.¹⁴⁶

Valle es importante para entender este momento artístico. Por un lado su aportación del concepto del *Quietismo Estético* y por otro aspectos del erotismo tan presente en algunas de sus obras como las *Sonatas*, son pautas para guiar la identificación del Simbolismo. Su obra *La lámpara maravillosa* de 1916, resulta esencial como guía y rosario de ideas. Como una doctrina para el iniciado en materia artística que atiende a una serie de reflexiones. La obra es una mezcla de libro de estética y el eco de los viejos tratados de tradición ascética hispana también se hace notar. Los parecidos con estos tratados de mística se dan por el discurso desbordado. Un discurso rico que se ordena con estricto rigor formal. El autor tiene pretensiones didácticas y relata experiencias que trascienden lo cotidiano.

"La Contemplación es una manera absoluta de conocer, una intuición amable, deleitosa y quieta, por donde el alma goza la belleza del mundo, privada del discurso y en divina tiniebla: Es así como una exégesis mística de todo conocimiento, y la suprema manera de llegar a la comunión con el Todo."

*"Alma mía, que gimes por asomarte fuera de la cárcel oscura, enlaza en un acorde tus emociones, perpetúalas en un círculo y tendrás la clave de los enigmas. Descubre la norma de amor o de quietud que te haga centro, y tocarás con las alas el Infinito. Pon en todas tus horas un enlace místico, y en la que llega vierte todo el contenido de la hora anterior, tal como el vino añejo del ánfora pequeña se trasiega en otra más capaz y se junta con el de las nuevas vendimias. Para romper su cárcel de barro, colócate fuera de los sentidos y haz por comprender el misterio de las horas (...)"*¹⁴⁷

La lámpara maravillosa es un tratado o guía poética. Los momentos significativos narrados van más allá de la realidad visible. La guía busca olvidar lo aprendido por medio de la razón y recuperar el valor de la capacidad de intuición. La iluminación y la experiencia estética se convierten en una nueva forma de conocimiento. Espiritualidad, emoción intensa y *Quietismo*. El escrito es necesario como un auténtico expositor de ideas y doctrina para el Simbolismo español. El parentesco con las modas ocultistas es otro de sus ingredientes. Se presentan meditaciones con intenciones didácticas para el iniciado en esta nueva forma de conocimiento por medio de la reflexión y la intuición. Valle-Inclán admiró las obras artísticas que le despertaban sensaciones de inmutabilidad y eternidad. Espiritualidad, emoción intensa y *Quietismo Estético*:

¹⁴⁶ Catálogo exposición *Arte y Literatura en la Edad de Plata. La Mirada del 98*. Madrid, Sala Julio González y Ministerio de Educación y Cultura, 1998.

¹⁴⁷ Valle-Inclán, R., op. cit., pp.65 y 82. Añadimos el acertado retrato de Valle firmado por Gómez de la Serna, Ramón: *Don Ramón María del Valle-Inclán*. Madrid, Gran Austral, 2007.

"En todos los momentos del mundo la belleza ha sido una cifra de amor y una clave teológica, pero este vuelo místico sólo lo alcanza cuando rompe el enigma ternario del Tiempo: La estética entonces se revela como una aspiración al éxtasis, y devuelve a la vida su significado religioso, divinamente bello. Equilibrio y armonía son quietud. Cuando se rompe el enigma temporal, cualquiera de sus tres modos, Pasado, Presente, Porvenir, desvinculado de los otros, es una representación eterna y quieta."

"Para amar las cosas hay que sentirlas imbuidas de misterio, y contemplarlas hasta ver surgir en ellas el enigma oscuro de su eternidad. Solamente cuando nuestra conciencia deduce un goce ajeno a toda razón de utilidad temporal, comenzamos a entrever el significado místico de la onda, del cristal, de la estrella. Contemplación, meditación, edificación, son caminos de luz por donde el alma huye de su cárcel."

"El quietismo estético es la significación más expresiva de las cosas, en un nuevo entrever." ¹⁴⁸

Sus obras comprendidas entre 1895 y 1910 como *Femeninas*, *Corte de amor*, *Epitalamio*, *La cara de Dios*, *Jardín Umbrío*, *Flor de Santidad* y la culminación de toda esta etapa con las *Sonatas*, son narraciones decadentes. En los primeros títulos ya se distinguen personajes y descripciones de las *Sonatas*. Obras rebosantes de satanismo y erotismo complicado (hasta la sátira). Los flirteos y conquistas del seductor Marqués de Bradomín como un Don Juan, son un discurrir de perversiones poetizadas. Se celebra una voluptuosidad retorcida. Cada *Sonata* abarca una etapa vital del protagonista y sus experiencias amorosas. Las perversiones del cambio de siglo hacen aquí acto de presencia, en esa continua búsqueda placentera de lo prohibido y sugerente. El estrecho diálogo entre el amor y la muerte, la enfermedad, la pedofilia o la necrofilia, forman parte en las líneas del autor. ¹⁴⁹ Hablamos de títulos anteriores al *Esperpento* ¹⁵⁰ con sus reflejos e imágenes deformadas. Luces (y sombras) de la bohemia nocturna.

Ricardo Baroja es testigo de los encuentros y contactos en el contexto madrileño. Artistas de procedencias diversas, literatos, pintores reconocidos y otros olvidados. ¹⁵¹ La lista de nombres relacionados e influidos por el Simbolismo español es larga: Evaristo Valle, José María López Mezquita, Mateo Inurria, Victorio Macho, Eduardo Chicharro, Fernando Álvarez de Sotomayor, Fernando Cabrera Cantó, José Villegas, José Segrelles, Rafael Martínez Padilla o Daniel Sabater. El diálogo centro - periferia añadido a las individualidades creativas, sirve para ejemplificar el mapa disgregado del caso español.

¹⁴⁸ *ibid.*, pp.124, 129 y 153.

¹⁴⁹ Fundamentales en este aspecto son los títulos Litvak, Lily: *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Bosch, 1979. Gibbs, Virginia: *Las Sonatas de Valle-Inclán: Kitsch, sexualidad, satanismo, historia*, Madrid, Editorial Pliegos, 1991. Zamora Vicente, Alonso: *Las Sonatas de Valle-Inclán*. Madrid, Gredos, 1983. Díaz-Plaja, Guillermo: *Las estéticas de Valle-Inclán*. Madrid, Gredos, 1972.

¹⁵⁰ Paradigma de la deformación *esperpéntica* Valle-Inclán, Ramón del: *Luces de Bohemia*. Madrid, Espasa-Calpe, 1983.

¹⁵¹ fuente indispensable son las palabras de Baroja, Ricardo: *Gente del 98*, Madrid, Cátedra, 1989. El escrito publicado en 1952, recuerda el contexto y tertulias del 98. Es igual de importante reseñar los trabajos de Ricardo Baroja como grabador. Añadimos los títulos de Bonet Correa, Antonio: *Los cafés históricos*. Madrid, Cátedra, 2012. Montoliú, Pedro: *Madrid 1900*. Madrid, Sílex, 2011.

b) Otros enclaves del Simbolismo español.

Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y la repercusión crítica que provocaron estos artistas, corrobora el impacto e influencia del Simbolismo. Un Simbolismo inmiscuido y mezclado con ingredientes como el Modernismo, la Generación del 98 y la España Negra.¹⁵² El contacto de Darío de Regoyos con el Simbolismo belga, provoca una influencia mayúscula en el arte español. La relectura del Greco, Velázquez y Goya, produce un compendio que caracteriza esta imagen de España. Los paisajes castellanos, las identidades, tradiciones regionales y las ciudades muertas como Toledo, se presentan quintaesenciados. Ignacio Zuloaga es el artista más representativo en esta línea.



Fig.38 Ignacio Zuloaga *El cardenal*, 1912

La pintura vasca y gallega presentan unas particularidades como Nacionalismos Históricos. Los hermanos Zubiaurre representan a tipos vascos de un hieratismo *Naïf* que entronca con un Primitivismo en busca de parajes más allá de intereses pintorescos o etnográficos. El vitoriano Ángel Olarte, Gustavo de Maeztu, Aurelio Arteta, Ángel Larroque, Alberto Arrúe, Antonio de Guezala o Fernando García Alegría, son algunos de los artistas vascos que engordan la lista de simbolistas. Por su parte, el gallego Xesús Rodríguez de Corredoira alarga el canon de sus figuras logrando una mistificación manierista, recuerdo del Greco.

¹⁵² Verhaeren, Émile, Regoyos, Darío de, *España Negra* (Prólogo de Pío Baroja), Barcelona, Terra Incógnita, 1999. Las primeras publicaciones por entregas derivaron en el libro con las experiencias de los artistas y sus viajes por España, publicado en Barcelona en 1899.



Fig.39 Valentín de Zubiaurre *Por las víctimas del mar*, 1914



Fig.40 Xesús Rodríguez Corredoira *Hambre en Lugo*, 1910

Los Regionalismos denotan la influencia simbolista.¹⁵³ Las reflexiones vertidas y multiplicadas por el impacto del Desastre del 98, detallaron e identificaron las diversidades regionales de España. Gonzalo Bilbao o Eugenio Hermoso sirven como ejemplos. *La esclava* del primero observa ajena al espacio costumbrista de claveles, mantones y abanicos que le rodea. Las figuras de Hermoso se transforman en ídolos regionales. La poetización de las realidades de la España más profunda, son fotografiadas por José Ortiz Echagüe. Su hermano Antonio, refleja en su obra pictórica estos mismos motivos. No hablamos de representaciones con intereses etnográficos o estrictamente folclóricos, sus imágenes embellecen y ensalzan estas realidades. Ocurre también con la fotografía de Sanz Lobato, aunque nos situemos en una cronología más avanzada.¹⁵⁴ Los tipos y realidades negras, de una España oscura, creyente y supersticiosa, perviven recordando las observaciones de Regoyos y Verhaeren.



Fig.41 Gonzalo Bilbao *La esclava*, 1904



Fig.42 Eugenio Hermoso *A la fiesta del pueblo*, 1916

¹⁵³ El mapa regional de la España de la época queda reflejado en el catálogo de exposición *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*, Madrid, Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1993.

¹⁵⁴ Además de sus fotografías en España Ortiz Echagüe exploró otras culturas: catálogo de exposición *Norte de África. Ortiz Echagüe*. Barcelona, MNAC, La Fábrica, Museo Universidad de Navarra, 2013. El Fondo fotográfico del Museo de la Universidad de Navarra cuenta con fondos de Ortiz Echagüe. *Ortiz Echagüe PhotoBolsillo*. Madrid, La Fábrica, 2009.

Añadimos el catálogo de la exposición *Rafael Sanz Lobato. Fotografías 1960-2008*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Min. Educación, Cultura y Deporte, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2013.



Figs.43 y 44 José Ortiz Echagüe *Lagarteranas* 5, 1920-1923
Roncalesa, 1916-1930



Fig.45 Rafael Sanz Lobato *Viernes Santo Bercianos de Aliste*, Zamora, 1971

Estos intereses regionales movieron a artistas como Julio Antonio ¹⁵⁵ a estudiar la diversidad de identidades. Sus esculturas de la serie *Los Bustos de la Raza* (1909-1918) son ídolos estáticos ajenos a anécdotas folclóricas. Miquel Viladrich con quien organiza viajes y comparte taller en Madrid, repite en pintura esa rigidez más allá del retrato o la mirada directa a la realidad circundante. Sus obras cuentan con componentes primitivos y renacentistas.



Fig.46 Julio Antonio *Moza de Aldea del Rey* serie *Los Bustos de la Raza*, 1914

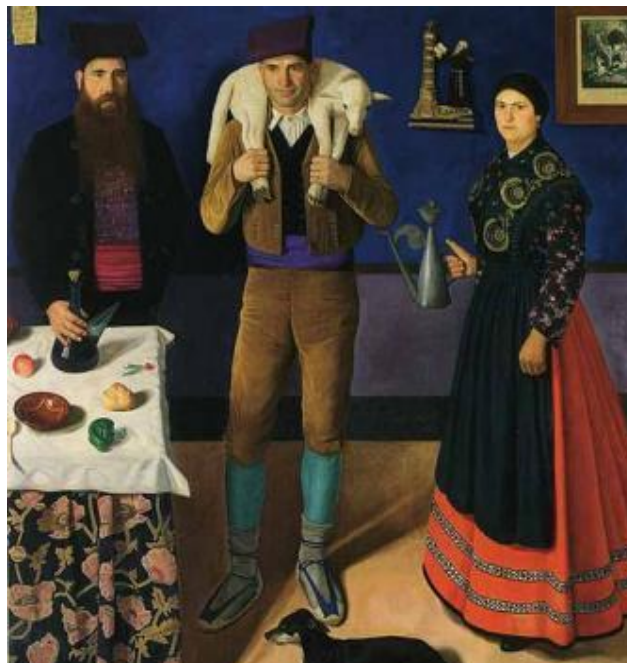


Fig.47 Miquel Viladrich *Catalanes de Almatret*, 1915

¹⁵⁵ Julio Antonio 1889-1919 *Obras de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-MNCARS, 2001.

Esa rigidez "escultórica" en las figuras de Viladrich, deriva en frigidez en Julio Romero de Torres y su *Flor de Santidad*. Es un Romero temprano, prerrafaelita, intelectualizado frío y cerúleo. Las ideas que revisitará hasta la obsesión en su envidiada y retorcida erótica, hablan de devoción y misticismo.¹⁵⁶ Su regusto por el carácter obsceno de la comunión entre el amor divino y el amor carnal, son contenidos presentes y compartimentados en el *Retablo del amor*. Las dos obras son de 1910. El Simbolismo como ritual casi religioso o viaje iniciático a un mundo velado, queda confirmado por el recurso del retablo. Por su espiritualidad, el Simbolismo conecta con unos adeptos o escogidos que reconocen la existencia y anhelo de esa otra realidad. Se emplea un lenguaje propio de contenidos densos por la dificultad de nombrar emociones, pasiones, creencias e ideas.



Fig.48 Julio Romero de Torres *Flor de Santidad*, 1910

¹⁵⁶ La revisión más completa sobre el pintor cordobés se debe a Jaime Brihuega y Javier Pérez Segura, responsables del catálogo de la exposición *Julio Romero de Torres. Símbolo, materia y obsesión*, Córdoba, tf. Editores, CajaSur, Fundación provincial de artes plásticas Rafael Botí, Ayuntamiento de Córdoba, Junta de Andalucía, 2003.

Francisco Calvo Serraller, Mercedes Valverde y Lily Litvak, también han comisariado exposiciones y revisitado a Romero.



Fig.49 Julio Romero de Torres *Retablo del amor*, 1910

En Romero y en otros artistas como Manuel Benedito, el flamenco es un componente que supera una recuperación romántica de tipos y tópicos. La actitud y pose flamenca hablan de una fatalidad voluptuosa y lasciva más allá de unos recursos de atrezo anecdóticos.¹⁵⁷ Sus efectos catárticos y cadencia se vinculan con un exotismo equiparable a las intenciones de viaje, evasión, trance (o visita a bajos fondos y bajas pasiones). Es el mismo escape y erotismo que se observan en algunas obras orientalistas. Marco donde dar rienda suelta a ilusiones y perversiones. Oriente es ese “otro lugar” lejano. En Beltrán Massés los elementos flamencos o el decorado oriental, responden a estos deseos exotistas. El pintor genera un particular encuentro de atracción - repulsión en su tétrica atmosfera azul. *La Maja maldita* (1918) con mantilla, peineta, tacones y guitarra a mano, son recursos que sazonan intenciones sensuales y fetichistas.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Sobre el Flamenquismo señalamos los siguientes títulos: *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Petit Palais París, 2007. *Luces de Bohemia. Artistas, gitanos y la definición del mundo moderno*, Madrid, Fundación Mapfre, Grand Palais París, 2012.

¹⁵⁸ Catálogo de exposición *Federico Beltrán Massés Castizo cosmopolita*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2012.

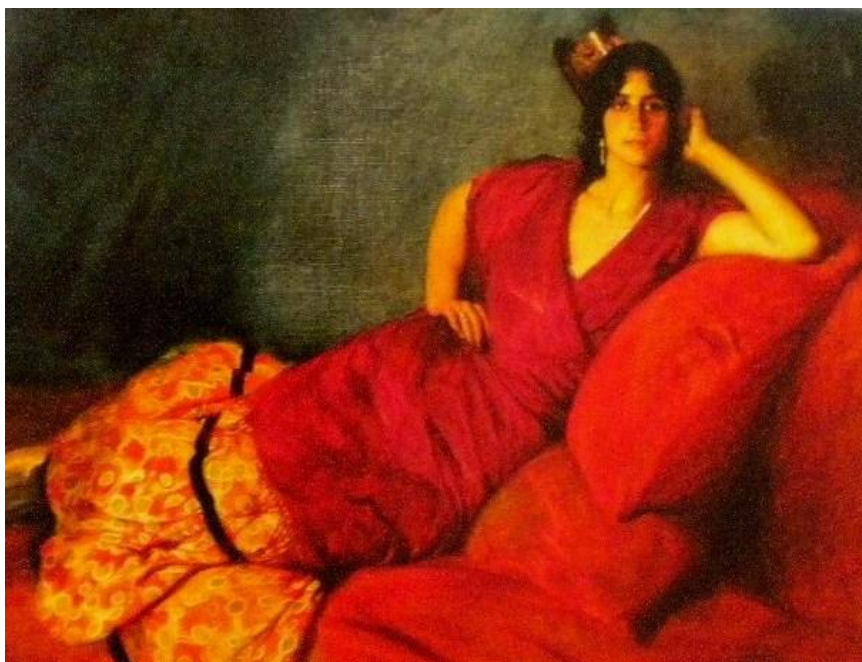


Fig.50 Manuel Benedito *La Gavilana*, 1910



Fig.51 Federico Beltrán Massés *La Maja maldita*, 1918

El *dandy* Néstor Martín Fernández de la Torre fue creyente de un Esteticismo de intereses decorativos intensamente sensoriales. Su proyecto inconcluso dedicado a los elementos, busca producir un efecto envolvente. En el *Poema del Atlántico* representa los estados de la mar a lo largo del día. La naturaleza desbordada es habitada por figurillas mitológicas y animales fantásticos. La misma intención envolvente se observa en la influencia wagneriana y su búsqueda de la “obra de arte total”. Rogelio de Egusquiza ¹⁵⁹ y Antonio Muñoz Degrain pintaron toda la pompa y mitología propia de la producción de Wagner. Así como esas intenciones artísticas generan un decorado disperso y disgregado, existe también un Simbolismo contemplativo de recogimiento. La imagen crepuscular de Baroja genera un espacio íntimo y reflexivo. La meditación y el misticismo simbolista, revela contenidos propios y una forma de conocimiento para elegidos. Caricaturizado por Luis Bagaría (Barcelona1882 - La Habana1940) volvemos al Valle más ascético e iluminado:

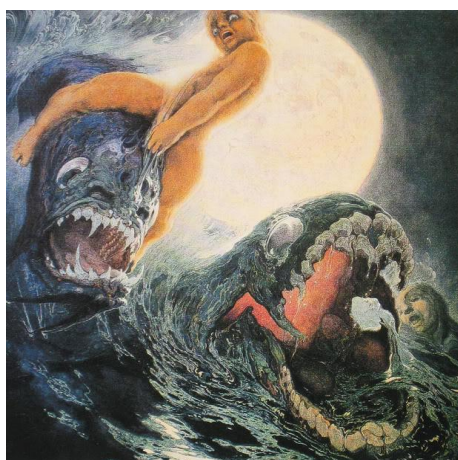


Fig.52 Néstor Martín Fernández de la Torre *Noche Poema del Atlántico*, 1917-1918



Fig.53 Rogelio de Egusquiza *El Santo Grial*, 1893

¹⁵⁹ Beruete y Moret, Aureliano de y Pérez de Guzmán, Juan, *Rogelio de Egusquiza. Pintor y Grabador*, Madrid, Blass y Cía., 1918. Añadimos el catálogo *Rogelio de Egusquiza (1845-1915)*, Santander, Museo de Bellas Artes de Santander y Fundación Marcelino Botín, 1995.

La obra de Egusquiza también se ha expuesto en la temporal con fondos del Museo del Prado "*El Mal se desvanece*". *Egusquiza y el "Parsifal" de Wagner en el Museo del Prado*. Madrid, Museo Nacional del Prado, inauguración Noviembre 2013.

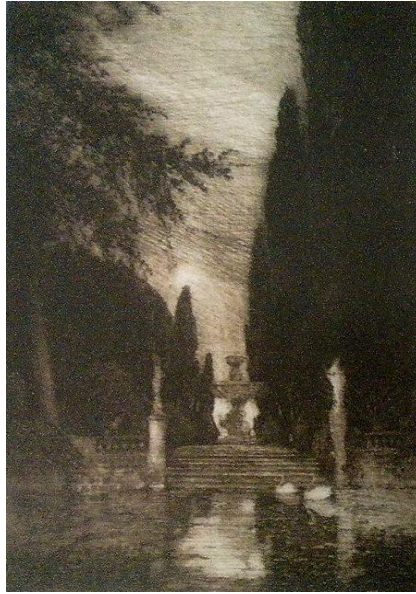


Fig.54 Ricardo Baroja *Crepúsculo*, 1907

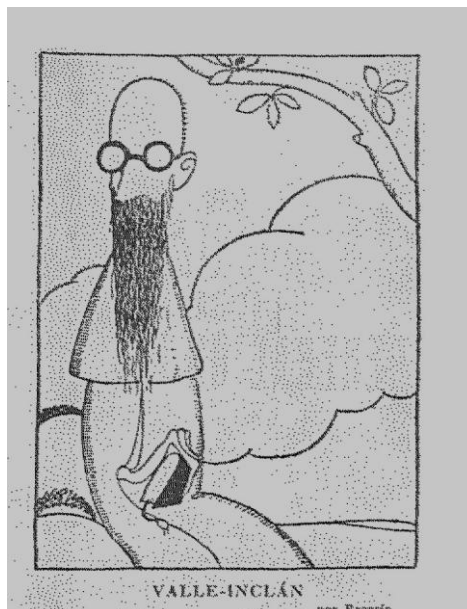


Fig.55 Luis Bagaría caricatura de Valle-Inclán

“El poeta, como el místico, ha de tener percepciones más allá del límite que marcan los sentidos, para entrever en la ficción del momento, y en el aparente rodar de las horas, la responsabilidad eterna. (...) El inspirado ha de sentir las comunicaciones del mundo invisible, para comprender el gesto en que todas las cosas se inmovilizan como en un éxtasis, y en el cual late el recuerdo de lo que fueron y el embrión de lo que han de ser.”

*“El quietismo estético tiene esta fuerza alucinadora. Inicia una visión más sutil de las cosas, y al mismo tiempo nubla su conocimiento porque presiente en ellas el misterio. Es la revelación del sentido oculto que duerme en todo lo creado, y que al ser advertido nos llena de perplejidad.”*¹⁶⁰

¹⁶⁰ Valle-Inclán, R., op. cit., pp.84 y 141-142.

4. El Simbolismo en el tejido expositivo español.

Fortuna crítica.

Por aquel entonces en Madrid tenían lugar las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Cita obligada para el artista que quisiera darse a conocer.¹⁶¹ Con la celebración de la primera Exposición Nacional de Bellas Artes en 1856, el Estado se convierte en responsable de la organización de estas muestras. Los simbolistas expusieron en ellas aunque en algunos casos la repercusión y las críticas recibidas, complicaron su reconocimiento artístico. El propio funcionamiento de estos eventos y el gusto oficial, propiciaron una actitud estancada que no recibía con entusiasmo las formas artísticas más novedosas. Nos remitimos al estudio de Mellado, en el que destaca que el propio funcionamiento, jurado, premios y el gusto académico acabaron estancando el circuito artístico ya en el siglo XX.¹⁶² En el año 1920 se celebró el Primer Salón de Otoño. Sus citas se añadieron como nueva opción además de las Exposiciones Nacionales.

Barcelona fue una ciudad más abierta en cuestiones artísticas con respecto a Madrid. Las novedades llegadas del extranjero tuvieron un calado mayor y más temprano en Cataluña. Rescatamos una cita de Juan de la Encina, crítico de la época:

*“El núcleo catalán es todo lo contrario del madrileño. Porque alcanza el máximo de vibraciones que en España da el arte. (...) representa en el momento actual el punto más intenso de la cultura artística nacional. (...) En parte, es una provincia del arte francés: por él pasan todas las ondulaciones de éste, registra sus menores vibraciones. En un tiempo, el Impresionismo, o el Realismo Costumbrista, hoy el “cézannismo”, el simbolismo, el neotradicionalismo y el cubismo. La literatura crítica de París está además en ese ambiente a la orden del día. Pero con todo y esta marcadísima influencia extranjera, hay en este núcleo un germen fecundo de originalidad artística regional. (...) La nueva generación de artistas catalanes está formando a nuestro juicio un arte moderno, que, a pesar del sinnúmero de influencias extrañas, trasciende claramente a espíritu catalán.”*¹⁶³

Las aportaciones de los simbolistas tuvieron su protagonismo en los escritos de los críticos destacados de la época. José Francés (firmaba con el pseudónimo de Silvio Lago, protagonista de *La Quimera* de Pardo Bazán), Juan de la Encina, Manuel Abril, Esteban Maroto y Gabriel García Maroto fueron algunos de los críticos del aquel momento. Incluimos en esta lista a Rafael Balsa de la Vega, Francisco Alcántara, Rafael Domenech, Ramón Pérez de Ayala o José Moreno Villa. *La Esfera*, *Hermes*, *El Globo*, *Blanco y Negro*, *La Ilustración Artística*, *El Año Artístico*, *El Liberal* o *El Imparcial*, fueron algunas de las publicaciones en las que firmaron los críticos de la época.

¹⁶¹ Tesis Doctoral de Gutiérrez Burón, Jesús: *Exposiciones Nacionales de pintura en España del siglo XIX*, Madrid, UCM, 1987.

¹⁶² Trabajo de Investigación de Mario Mellado, dirigido por Jaime Brihuela: *Valle-Inclán, crítico de arte: Un pensamiento estético del Simbolismo Español. 1902-1919*. Madrid, UCM, 2000. (inédito)

¹⁶³ Encina, Juan de la: “Las tendencias del arte español contemporáneo”, *Hermes*, núm. 6, junio de 1917, en López Fernández, María (ed.): *Arte y estética de fin de siglo (1890- 1914)*. Madrid, Fundación Mapfre, 2008, p.184.

En el trabajo de Aureliano de Beruete y Moret con fecha de 1926: *Historia de la pintura española en el siglo XIX. Elementos nacionales y extranjeros que han influido en ella*, al hablar de Simbolismo lo denomina “neo-idealismo” y no define la existencia de una escuela o movimiento concreto. Entiende que en España, la corriente ha tenido escaso arraigo. Tampoco se muestra rotundo ya que entiende que en casos concretos de algunos artistas españoles se observan influencias de esta corriente simbolista. Únicamente cita a Rogelio de Egusquiza, Mariano Fortuny y Madrazo.

“Simultáneamente al desarrollo de la pintura realista se ha venido formando otra, o más bien se han revelado varios artistas que, si no tienen relación entre sí ni han creado escuela, cada uno de ellos por su camino ha cultivado un arte de aspiración idealista (...)”

“En lo que respecta a España, esta tendencia no se ha dejado sentir como manifestación. No creemos que el temperamento de los artistas españoles, de tradición realista en todas sus ramas, sea a propósito para producir grandes obras de un carácter tan diferente a su tradición y a su historia; pero no nos atrevemos tampoco a negarlo rotundamente. Los años y el tiempo lo dirán.

Algunos pintores españoles, individualmente, no en escuela, parecen manifestar a veces en sus obras cierta influencia de estas novísimas corrientes, pero es tan vaga e inapreciable, que no nos atrevemos ni a citarlos (...)” ¹⁶⁴

El citado Rogelio de Egusquiza (1845-1915) ¹⁶⁵ fue un artista nacido en Santander, tras diferentes viajes por Europa acabó instalándose en la capital francesa. En Roma trató con Raimundo y Ricardo de Madrazo, cuñados de Fortuny. Estudió a Schopenhauer y será sin duda la obra de Wagner la que ejerza una influencia mayúscula en su trabajo. Ambos llegaron a conocerse personalmente. A partir de entonces, Egusquiza emprendió numerosos estudios, pinturas y series de grabados relacionados con obras wagnerianas.

El ejemplo de *Kundry* sirve para atender a las profundas expresiones tan repetidas en el Simbolismo y el latente protagonismo femenino en el arte del cambio de siglo. El detalle de este gesto delata pistas que pueden servir como prueba de identificación. Kundry es uno de los personajes del poema *Parsifal*. Como Salomé en *La Aparición* de Gustave Moreau la mujer fatal se sitúa en un marco exótico, bello e inquietante. Kundry surge entre la oscuridad de este espacio. Un marco lejano y sensual se convierte en el escenario donde se desarrolla la trama. Un lugar donde la luz surge milagrosa, se urden confabulaciones y las bellas mujeres como Kundry seducen a los caballeros nobles. Su señor Klingsor, se confunde entre la oscuridad y ata sus planes contra la Orden de los Caballeros del Grial.

¹⁶⁴ Beruete y Moret, Aureliano de: *Historia de la pintura española en el siglo XIX. Elementos nacionales y extranjeros que han influido en ella*. Madrid, Blass, S.A., Ruiz hermanos (editores), 1926, pp.146-147.

¹⁶⁵ Una última referencia Lago, Silvio: “Una obra notable Rogelio de Egusquiza”, *La Esfera*, Madrid, 8 febrero 1919.



Fig.56 Rogelio de Egusquiza *Kundry*, 1906

Observamos también ecos del Simbolismo en Antonio Muñoz Degrain (1843-1924).¹⁶⁶ Este artista fue pensionado para formarse en la Academia española de Roma. De nuevo se distinguen algunas profundas expresiones en pinturas como en *Otelo* y *Desdémona* (1ª Medalla en la Exposición Nacional de 1881) o *Los amantes de Teruel* (1ª Medalla en la Exposición Nacional de 1884). El circuito académico en estas fechas aporta pistas que abordar. Estos ejemplos de pintura e historia de finales del siglo XIX, son llamativos por no vincularse a los estudiados como círculos simbolistas “estrictos” de Barcelona y Madrid. Se puede comprobar que no son estos los únicos focos a atajar.

Completando el análisis de la crítica de la época, nos referimos ahora a la labor de investigación de Lola Caparrós e Ignacio Henares sobre la repercusión de los simbolistas españoles en la crítica de entonces con autores y publicaciones relacionadas.

“El debate artístico español a partir de los primeros años del siglo XX viene marcado por la presencia de la pintura simbolista, que fue respondida de manera virulenta por los aparatos culturales de la sociedad positivista con un discurso que tipifica y valora las corrientes estéticas del fin de siglo sobre el modelo ideológico cientifista hegemónico (...)”

¹⁶⁶ Rodríguez García, Santiago: *Antonio Muñoz Degrain. Pintor valenciano y español*. Valencia, Servicio de Estudios Artísticos Institución Alfonso el Magnánimo Diputación Provincial de Valencia y Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, 1966. Estos ecos prerrafaelitas son señalados en el trabajo de Cuéllar, Carlos A.: *El Prerrafaelismo y su influencia en la creación contemporánea*. Valencia, Institución Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia, 2006. Muñoz Degrain cuenta con una serie de obras influidas por el Decadentismo, Orientalismo y Wagnerianismo que le incluyen en el listado de artistas españoles simbolistas.

*“No obstante, ya desde fechas anteriores las corrientes renovadoras se habían hecho presentes en los Certámenes Nacionales y habían sido predicadas con entusiasmo desde las publicaciones periódicas; las catalanas Luz, La Ilustración Catalana, La Ilustración Ibérica o, más tarde la madrileña La Esfera, claramente decantada por la revalorización del simbolismo.”*¹⁶⁷

De nuevo el tema de las señas de identidad regionales se suma al trasfondo y contexto que acompaña a la evolución del Simbolismo español. Esta problemática formó parte de la pintura simbolista. Los simbolistas supieron llevar a su terreno una relectura del asunto, sin quedarse en un “folclore al uso”:

*“Zuloaga, Solana y Julio Romero de Torres son pintores que coinciden con los anteriores en llevar a sus cuadros tipos de regiones españolas y escenas costumbristas españolas; pero ya de otra manera, pintando, más bien que realidades concretas y directas, quintaesencias y conceptos de esas realidades.”*¹⁶⁸

La defensa de los simbolistas por parte de críticos como Valle-Inclán o García Maroto, no impidió que otros críticos valorasen negativamente a los artistas vinculados al Idealismo.

*“Aunque algunos críticos alabaron el empuje y la originalidad de los jóvenes pintores, la opinión mayoritaria se declaró contraria a “lo arcaico, lo simbólico”, al “peligro negro” (...) Romero de Torres, Santa María, Rodríguez-Acosta, los hermanos Zubiaurre y Anselmo Miguel Nieto eran “Atilas del arte” que renegaban de la naturaleza, exacerbados por los malsanos influjos extranjeros.”*¹⁶⁹

Valle-Inclán fue un comprometido defensor de los pintores simbolistas. Su defensa de artistas como Romero de Torres (1874-1930) o Rusiñol son entusiastas alegatos de sus impresiones artísticas. Además de los críticos y referencias dadas hasta ahora, es inevitable volver a Valle. Con motivo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908, Valle redacta una serie de artículos para el diario *El Mundo*. En ellos, elogia la pintura de Romero de Torres *Amor sagrado, Amor profano*. Las reflexiones de esta crítica son muestra de la admiración que Valle-Inclán sentía por la pintura del cordobés.

“Julio Romero de Torres es, de cuantos pintores acuden a esta Exposición el único que parece haber visto en las cosas aquella condición suprema de poesía y misterio que les hace dignas del Arte. Él sabe que la verdad esencial no es la baja verdad que descubren los ojos, sino aquella otra que sólo descubre el espíritu unida a un oculto ritmo de emoción y armonía, que es el goce estético.”

“Entre los cuadros que expone Julio Romero de Torres hay uno que me produce emoción hondísima, aquel que lleva por título El Amor Sagrado y el Amor Profano. Las dos figuras, estabilizadas como supremo conocimiento, tienen un encanto arcaico y moderno que es la condición esencial de toda obra que aspire a ser bella para triunfar en el tiempo. Pero eso que solemos decir arcaico no es otra cosa que la condición de eternidad, por cuya virtud las obras de arte antiguo han llegado a nosotros.”

¹⁶⁷ Caparrós Masegosa, Lola y Henares Cuellar, Ignacio: “Pintura simbolista en España. Estética, pensamiento y crítica de arte”, *La crítica de arte en España (1830-1936)*. Granada, Universidad de Granada, 2008, pp.266 y 267.

¹⁶⁸ Abril, Manuel: *De la naturaleza al espíritu (ensayo crítico de la pintura contemporánea desde Sorolla hasta Picasso)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1935, en López Fernández, María, op. cit., pp.187-200.

¹⁶⁹ Litvak, L., op. cit., p.25.



Fig.57 Julio Romero de Torres *Amor sagrado, Amor profano*, 1908

También en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908, Valle-Inclán escribió sobre Ricardo Baroja y Santiago Rusiñol. En esta ocasión, los jardines y paisajes Rusiñol no parecen entusiasmarle. Con las pinturas del catalán, el escritor tiene una especie de sentimientos encontrados y comprobaremos que su opinión varía:

“Confieso que allá en tiempos he sido un grande y ferviente admirador de Santiago Rusiñol. Confieso también que hoy he perdido aquel juvenil y cordial entusiasmo que tenía de un vino rubio y espumoso al hervir en el cristal de una copa (...) ¡Me quedan ya tan pocos de aquellos líricos entusiasmos del buen tiempo pasado y eran tan consoladores!...”

“Me parece que la culpa está en ellos y, más grande que en todos, en ese melancólico pintor de los Jardines de España. (...) En aquel almíbar sentimental parece haber mojado ahora sus pinceles, y así le han salido de empalagosos los paisajes enviados a esta Exposición.”



Fig.58 Santiago Rusiñol *Valldemosa*, 1907

Sin embargo, las reflexiones de Valle-Inclán cambian en el artículo dedicado a Rusiñol sobre sus obras presentadas en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1912. Los escritos se publicaron en *Nuevo Mundo*:

“Entre los pintores españoles, el primero en buscar la verdad y la intensidad de las emociones, sobre la accidental verdad del claroscuro, ha sido Santiago Rusiñol (...) En aquel momento Santiago Rusiñol tuvo todo el prestigio de una bandera, y todo el valor de una escuela. Como acontece siempre, pasó sin ser entendido.”

“Los armoniosos y melancólicos jardines de Rusiñol, todos llenos de emoción y de verdad lejana y permanente, la verdad del recuerdo, no podían ser entendidos por los que sólo buscan una verdad inmediata y efímera, el detalle gráfico de un momento sin enlace con otro momento. Santiago Rusiñol en su pintura muestra un concepto totalmente distinto. Sabe enlazar las emociones dispersas en una emoción más honda.”

Sus líneas son rotundas, evocadoras y complejas. Se entusiasma con aquellas ideas que anunciábamos relacionadas con el *Quietismo Estético*. Sin embargo, sus reflexiones sobre este pintor presentan algunas contradicciones nada aclaratorias. Es de suponer que la profunda sensibilidad de Valle en sus elogios y en sus ataques, su entusiasmo o contundencia, son mayúsculos. En otras reseñas sobre las exposiciones se muestra duro y crítico con obras presentadas, el funcionamiento de las exposiciones o la concesión de medallas. Vuelve a tener gratas palabras para el cordobés en la muestra de 1912.

“Romero de Torres busca esta alusión misteriosa y sutil que nos estremece como un soplo y nos deja entrever, más allá del pensamiento humano, un oculto sentido de la vida. Con arte supremo compone, dibuja y pinta, y así reduce el número de las alusiones sin trascendencia a una sola alusión cargada de significados.” ¹⁷⁰

¹⁷⁰ Valle-Inclán, Ramón del: *Artículos completos y otras páginas olvidadas*. Madrid, Istmo, 1987, pp.231-233, 237-239 y 257-260.

Incluimos acerca de la labor crítica de Valle-Inclán, Solana, Guillermo: “El camino de los cipreses. Imágenes del Simbolismo idealista en España”, op.cit., pp.50-73.

Pese al apoyo incondicional de Valle, Romero de Torres ¹⁷¹ como otros simbolistas protagonizó escándalos entre los círculos relacionados con las Exposiciones Nacionales. Tal es el caso de lo ocurrido en la cita del año 1910 con la obra *Retablo del amor*. Esta obra es un ejemplo de las dificultades que debieron atajar en ciertas ocasiones los simbolistas. Presentada en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid en 1910, causó polémica por la mezcla de erotismo y religión (tan presente en Romero). Sin embargo, un año después fue premiada en la VI Exposición Internacional de Bellas Artes de Barcelona. Otras exposiciones de Barcelona como las muestras colectivas del *Cercle Artístic de Sant Lluc* en la Sala Parés, los encuentros en *Els Quatre Gats* o las Exposiciones Generales de Bellas Artes organizadas por el Ayuntamiento de Barcelona.

El circuito expositivo oficial en Barcelona vinculado a su Ayuntamiento y a diversas asociaciones artísticas, presentaba algunas variantes respecto a Madrid. La Exposición Universal de Barcelona de 1888, supuso un punto de arranque importante. En ella figuró por primera vez una sección específica de Arqueología y Bellas Artes. Anteriormente se habían celebrado otros eventos expositivos pero será a partir de 1888 cuando se conformen proyectos que desemboquen en las citas que nos atañen. Desde entonces se organizaron las Exposiciones de Bellas Artes celebradas cada dos años por el Ayuntamiento de Barcelona.

“Pero de todos modos interesa constatar el hecho de que la corporación municipal había pensado en la vida artística de Barcelona antes de la Exposición Universal, que, (...) fue el verdadero punto de partida de las exposiciones oficiales de arte que se han venido celebrando (...)” ¹⁷²

En el año 1891 se celebró la Primera Exposición General de Bellas Artes. Le siguió la Segunda Exposición de Bellas Artes en 1894. Se organizaban alternativamente, exposiciones de industrias artísticas y de bellas artes. En 1896 esta alternancia se modificó con una muestra conjunta en la Tercera Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas. Pintura, dibujo, acuarela, pastel y grabado se expusieron junto a industrias artísticas, reproducciones, pintura y escultura decorativa. Esta convivencia arte-industria se repitió en la IV Exposición de Bellas Artes e Industrias de Carácter Esencialmente Artísticas de 1898. En 1900 se presentaron complicaciones en la organización ya que el Ayuntamiento se desentendió y fue la asociación Círculo Artístico la que organizó la Exposición Nacional de Arte. En 1902 se creó la Junta Municipal de Museos y Bellas Artes. A este organismo se le asignó la organización de museos y la gestión de las Exposiciones de Bellas Artes. Sus primeras actuaciones fueron la inauguración del Museo Provincial y el Museo de Artes Decorativas y la organización de una exposición de arte antiguo. En 1907 se celebró la V Exposición Internacional de Bellas Artes e Industrias Artísticas. De nuevo se añadieron cambios burocráticos al asignar a la renovada Junta de Museos de Barcelona la organización de las exposiciones. Le siguieron las exposiciones celebradas en 1910, en 1911 con la Sexta Exposición Internacional de Arte y otra muestra en 1917. Se aprobó un nuevo proyecto del Ayuntamiento para la celebración anual de las muestras *Exposició d'Art*. Así se hizo desde 1918 hasta 1923 y

¹⁷¹ García de la Torre, Fuensanta: *Julio Romero de Torres. Pintor 1874-1930*. Madrid, Editorial Arco/Libros, 2008.

¹⁷² Bohigas Tarragó, P.: “Apuntes para la historia de las exposiciones oficiales de arte en Barcelona”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1945, p.40.

coincidiendo con el gobierno de Primo de Rivera se pone fin a este periodo. Josep Llimona dimitió de su cargo de presidente de la Junta de Museos de Barcelona durante la dictadura.

Se observa al recorrer la trayectoria de estas exposiciones que las variaciones se sucedieron año tras año. La creación del Palacio de las Bellas Artes como espacio destinado para las muestras fue otro de los problemas abordados. Algunas de las medallas concedidas fueron para Ramón Casas, Santiago Rusiñol, Eduardo Chicharro, Manuel Benedito, José M^a López Mezquita o Eugenio Hermoso. Los Llimona también obtuvieron su reconocimiento al exponer. La intervención del Ayuntamiento y las asociaciones artísticas estuvieron involucradas en dar forma a cada proyecto. Algunas de las asociaciones implicadas en estas exposiciones fueron la Sociedad Artística y Literaria o la Asociación de Arquitectos.

La Ilustración Ibérica dirigida por Alfred Opisso y la *Página Artística* en *La Veu de Catalunya* dirigida por Raimon Casellas, fueron las publicaciones y los críticos subrayables en este periodo artístico. Otras publicaciones catalanas de entonces fueron *Pèl & Ploma*, *Luz*, *Joventut*, *Il·lustració Catalana* o *Catalunya Artística*.

5. A manera de primera conclusión:

Ser simbolista (español).

*"melancólicos y enfermos... éste padece del hígado, aquél del bazo, este otro tiene una erupción maligna... aquel es un neurasténico suicida... todos ellos están malhumorados, así física como moralmente. Hay trípticos con figuras cortadas y retorcidas... Grecos macilentos, Zurbaranes de limpio, Peruginos, Patinir... Sala de los difuntos podría llamarse también. Allí están representados... todos los maestros de pasados tiempos, la alegría no ve por ninguna parte, la belleza, tampoco; las caras escuálidas y macilentas, los desnudos de un mismo color, de los pies a la cabeza, si color se puede llamar a aquellas tonalidades. No hay vida, todo es muerte... cármes de Granada y Sevilla, paisajes de la costa levantina, risueñas pumaradas de Asturias... venid a mi espíritu y borradme de él tanta tristeza; quiero vivir la Naturaleza pujante y esos hombres son la verdad, son el espíritu creador, son la vida, son el alma, son la belleza, y, por tanto, son el arte."*¹⁷³

Cierto que la negrura caló en los artistas españoles. Sus perfiles corroboran sentimientos, debilidades y pasiones que explican qué significa ser simbolista. Silvio Lago protagoniza *La Quimera* (1904) de Emilia Pardo Bazán. La búsqueda del ideal y la creación marca su evolución vital y artística.

"Era todavía más juvenil que de veintitrés la cara oval y algo consumida, entre el marco del pelo sedoso, desordenado con encanto (...)

El perfil sorprendía por cierta semejanza con el de Van Dyck... Se lo habían dicho, y él se recreaba alzando las guías del bigote para vandikearse más."

"- ¡Vocación...o delirio!, una cosa que parece una enfermedad. Me posee, me obsesiona."

"Los que la Quimera roza con sus alas gustan de ser independientes, con feroz independencia, y luchar y morir; y si no llegan adonde pensaron... pensar en llegar les basta."

Los sueños y el arte le avasallan:

"Los sueños son más directos, más leales que la vigilia. (...)

Despiertos, nos engañamos, nos mentimos, por la comprensión que ejerce el mundo ajeno. Dormidos, sale afuera, lo entrañable, lo que ni sabíamos que llevábamos dentro, tan recóndito. En sueños toma forma radiosa la vaguedad, lo oscuro resplandece."

"Pero Moreau le fascinaba más, no imaginando siquiera que pudiese su pincel ejercer la influencia que ejerció aquel creador genial más próximo a fray Angélico y a los místicos que a los modernos. Silvio comprendió que su alma era del grupo poco numeroso a que perteneció el autor de Salomé. Almas complicadas, pueriles y pervertidas, misantrópicas y candorosas, modernas y bizantinas... Nunca almas panzudas de burgueses. Almas siempre resonantes por la vibración de las cuerdas polifónicas de sus nervios."

¹⁷³ Alméciga, *El Mundo*, Madrid, 31 Octubre, 1910, en el estudio de Caparrós Masegosa, Lola: *Prerrafaelismo, Simbolismo y Decadentismo en la pintura española de fin de siglo*. Granada, Universidad de Granada, 1999, pp.20-33. La autora expone un detallado recorrido por la repercusión de la crítica de la época.

"- Entre sueños - aprobó Silvio - es precisamente cuando se me ocurren a mí cosas estupendas, y me traigo una batalla de desatinos, que se disfrazan de concepciones sublimes. Entre sueños pinto cosas magníficas, y con facilidad asombrosa creo obras maestras. Y las veo, las veo concluidas, radiantes... Entre sueños también luché con endriagos, fantasmas y visiones que me destrozan... ¡El sueño! Sobre todo desde que enfermé, el sueño no me restaura: me aplanan o me excita." ¹⁷⁴

La Quimera rebosa Decadentismo. Las aspiraciones artísticas del protagonista se complican por su inestabilidad nerviosa y una compleja emocionalidad. Su frustración constante se engalana con un gusto artístico placentero y hedonista. El refinamiento estético marca este título en el que Pardo Bazán se ve influida por la literatura finisecular, el esteticismo, sensualismo, idealismo... alejándose del Naturalismo que la encumbró con *Los pazos de Ulloa* (1886), *La Madre Naturaleza* (1887) o *La cuestión palpitante*. *Dulce sueño* (1911) y *La sirena negra* repiten estos intereses simbolistas. El sofisticado aparato que rodea al simbolista, es una protección artificial que disfraza, mima y encubre una sensibilidad frágil:

"Me instalo en el bienestar (...) El bienestar es práctico, y el lujo, estético. El lujo no se improvisa. El lujo, muy intensificado, constituye una obra de arte de las más difíciles de realizar. Yo tengo un ideal de lujo (...) pero mi fantasía y el culto que profeso a mi propia persona, me hicieron a veces llorar ante un puchero desportillado o unos zapatos cuyo tacón empezaba a torcerse..." ¹⁷⁵

"Soy un refinado exigente, lo cual me vale sufrimiento y decepción continua." ¹⁷⁶

Los autores de la Generación del 98 también sucumben a las melancolías simbolistas. Como trasfondo su mirada decepcionada y pesimista, poetiza las imágenes de lo español. ¹⁷⁷

"Fue melancólico el almuerzo de aquel día, melancólico el paseo, la partida de ajedrez melancólica y melancólico el sueño de aquella noche." ¹⁷⁸

El pesimismo intelectual del 98, es un posicionamiento desencantado de recogimiento y reflexión. El pesimista se reconoce superior en un estado de desengaño y resignación. Este prestigio de apatía, languidez y abandono, conforman el rol del crítico incómodo. Un Nihilismo o *Nadismo* elitista. Se han conectado el 98 con la decadencia y el pesimismo. Pensamiento y toma de conciencia que tornó en derrotismo y negatividad. Un bucle en torno al casticismo y el sentimiento trágico de la vida. Una España de pesadumbre, resignación y renuncia. El clima intelectual y espiritual noventayochista se perfila como un refugio de desesperanza. Esta impotencia doliente en su abatimiento, genera una actitud distante y contemplativa que propicia la reflexión. Sugestión intelectual y poética que aspira a un sentido trascendente. Decadentismo de pesimismo egotista en su variante hispana.

¹⁷⁴ Pardo Bazán, Emilia: *La Quimera*. Madrid, Cátedra, 1991, pp.153, 154, 259, 354-356, 413 y 528.

¹⁷⁵ Pardo Bazán, E.: *Dulce dueño*. Madrid, Editorial Castalia Instituto de la mujer, 1989, p.124.

¹⁷⁶ Pardo Bazán, E.: *La Sirena Negra*. Madrid, Espasa-Calpe, 1977, p.53.

Añadimos Gómez, Joaquín: *Las tres últimas novelas de Emilia Pardo Bazán: Un estudio narratológico*. Madrid, Pliegos, 1996.

¹⁷⁷ Sobre los efectos e influencias de la Generación del 98 añadimos Núñez Florencio, Rafael, *El peso del pesimismo. Del 98 al desencanto*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2010. El estudio recorre el amplio espectro de melancolía, decadencia, abulia, desastres, desolación, Quijotismo, *Esperpento*, negrura, fracaso y desencanto en los autores del 98.

¹⁷⁸ Unamuno, Miguel: *Niebla*. Madrid, Alianza, 2012 (1914), p.96.

El rastro decadente se hace patente en el teatro español de la época.¹⁷⁹ Pensamos en poetas como Rubén Darío, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez o Francisco Villaespesa... Es el tiempo de Jacinto Benavente, Azorín... Es en los protagonistas de las novelas de Pío Baroja (1872-1956) donde el sentimiento saturado de un complicado pesimismo, nos sirve para identificar los rasgos de un simbolista español. Las experiencias noveladas de Andrés Hurtado, Jaime Thierry, Fernando Ossorio, Sacha Savarof, Luis Murguía¹⁸⁰ o en *La feria de los discretos*¹⁸¹ con su protagonista Quintín García, aportan vivencias y pensamientos de unos protagonistas netamente simbolistas. *El árbol de la ciencia* (1911) contextualiza el ambiente y el pensamiento de la España de este periodo.

"Fuera de aquellos momentos, en los demás, el estudio, las discusiones, la casa, los amigos, sus correrías, todo esto, mezclado con sus pensamientos, le daba una impresión de dolor, de amargura en el espíritu. La vida en general, y sobre todo la suya, le parecía una cosa fea, turbia, dolorosa e indomable."

"La palabrería de Letamendi produjo en Andrés un deseo de asomarse al mundo filosófico y con este objeto compró en unas ediciones económicas los libros de Kant, de Fichte y de Schopenhauer. (...) y siguió leyendo a Schopenhauer, que tenía para él el atractivo de ser un consejero chusco y divertido."

Algunos pedantes le decían que Schopenhauer había pasado de moda, como si la labor de un hombre de inteligencia extraordinaria fuera como la forma de un sombrero de copa."

Hurtado busca encontrarse profesional y personalmente. En su recorrido vital, Baroja expone sus pensamientos más íntimos teñidos de un pesimismo opresivo:

"A Hurtado no le importaba nada la cuestión de los métodos y de las clasificaciones, ni saber si la Sociología era una ciencia o un ciempiés inventado por los sabios; lo que quería encontrar era una orientación, una verdad espiritual y práctica al mismo tiempo."

"La inacción, la sospecha de la inanidad y de la impureza de todo arrastraban a Hurtado cada vez más a sentirse pesimista."

Se iba inclinando a un anarquismo espiritual, basado en la simpatía y en la piedad, sin solución práctica ninguna. (...) Pensaba que en la vida ni había ni podía haber justicia. La vida era una corriente tumultuosa e inconsciente donde los actores representaban una tragedia que no comprendían, y los hombres, llegados a un estado de intelectualidad, contemplaban la escena con una mirada compasiva, y piadosa."

Estos vaivenes en las ideas, esta falta de plan y de freno, le llevaban a Andrés al mayor desconcierto, a una sobreexcitación cerebral continua e inútil."

La reflexión contemplativa y el análisis de sus pasiones, acompaña a Andrés:

"(...) una impresión de tranquilidad, de paz."

Explicándose como un filósofo, hubiera dicho que la sensación de conjunto de su cuerpo, la cenesthesia era en aquel momento pasiva, tranquila, dulce. Su bienestar físico le preparaba para ese

¹⁷⁹ Sarasola, Daniel (ed.): *Simbolismo y modernismo en el teatro español*. Madrid, Espiral / Fundamentos, 2011. Sarasola analiza la influencia simbolista en Azorín, Echegaray, Gómez de la Serna, Martínez Sierra o Unamuno.

¹⁸⁰ Personaje protagonista en Baroja, Pío: *La sensualidad pervertida*. Madrid, Alianza, 2006 (1920).

¹⁸¹ Baroja, Pío: *La feria de los discretos*. Madrid, Alianza, 2013 (1905).

estado de perfección y de equilibrio intelectual que los epicúreos y los estoicos griegos llamaron ataraxia, el paraíso del que no cree.

Aquel estado de serenidad le daba una gran lucidez y mucho método en sus trabajos." ¹⁸²

Este pesimismo se repite en *El mundo es así* (1912). La rusa Sacha Savarof está casada con un pintor español. ¹⁸³ El americano Jaime Thierry se mueve por los cafés y las tertulias madrileñas. Dos extranjeros desubicados y melancólicos en una España que les cuesta comprender.

"El madrileño de entonces era incapaz de ocuparse de cosas lejanas, aunque ocurriesen en dominios españoles. Madrid, las playas de moda, París y un poco Inglaterra, éste era su mundo; lo demás era una geografía inferior que no valía la pena tomar en cuenta."

"En la primavera de aquel año se presentó en el café un joven venido de Norteamérica, llamado Jaime Thierry. A Thierry, tipo un poco petulante, de veintidós o veintitrés años, se le acusó en la reunión enseguida de querer jugar a lord Byron y al dandismo.

No era el dandismo suyo el frío y aristocrático de la Inglaterra tradicional, sino un dandismo revolucionario muy próximo al anarquismo."

"Jaime de físico estaba bien. Era un joven alto, un poco flaco y estrecho, tirando a rubio, las piernas y los brazos largos, impertinente y con mucha afectación. Parecía un vizconde de novela francesa. (...)

Otra de las manías mal disimuladas era la de mirarse en los espejos y en los escaparates de las tiendas. En las lunas del café se estaba estudiando constantemente. Llevaba también un espejito en el bolsillo para verse. Tal preocupación parecía algo patológico, sobre todo por lo exagerada."

"El joven Thierry era un poco neurótico. Tenía con frecuencia una sensación de angustia en el epigastrio. Le aseguraban los médicos ser cosa sin importancia y que con la edad se le corregiría.

Otra de las características suyas, consecuencia de sus neurosis, consistía en la desigualdad de genio, tan pronto amable como brusco, atrevido y tímido, asustadizo y valiente. Su principal característica era ser un inadaptado; perdía con frecuencia el sentido de la realidad y no sabía reaccionar sobre las cosas exteriores de una manera juiciosa y prudente."

"Thierry vestía de una manera un tanto afectada: tenía el afán de aparecer muchas veces con levita, sombrero de copa y bastón. De noche se presentaba con frecuencia en los jardines del Buen Retiro con traje claro y sombrero de color. (...)

Con frecuencia se sentía triste, agotado, sin esperanza alguna. Entonces consideraba el vivir al día y el tener una pequeña distracción suficiente atractivo para ir tirando malamente.

Otras veces le nacían grandes ilusiones. A pesar de sus ideas de aventurero desesperanzado, le quedaba aún mucho de niño. (...)" ¹⁸⁴

Distinguimos esos rasgos tan propios de un simbolista. Su afectación y egocentrismo, ensalzan un ademán indolente. No evitaremos la mención a las ansiedades, culto narcisista, trastorno bipolar o los diagnósticos de depresión, neurastenia o hiperestesia. Carisma ensayado y pretencioso en ocasiones. Esteticismo agrídulce. Una displicencia pasiva, soñolienta y ensimismada. Subrayamos como fundamentales los modos, maneras y condición del simbolista.

¹⁸² Baroja, Pío: *El árbol de la ciencia*. Madrid, Cátedra, 2012, pp.60, 70, 71, 81 y 285.

¹⁸³ Baroja, P.: *El mundo es así*. Madrid, Alianza, 2013.

¹⁸⁴ Baroja, P.: *Las noches del Buen Retiro*. Madrid, Tusquets, 2006, pp.26, 52, 54, 55 y 56.

Los pintores simbolistas se presentan como ascetas o libertinos, fuera del tiempo que les tocó vivir. Incómodos, febriles, histéricos, obsesos, tristes o degenerados. Viladrich y Beltrán Massés se autorretratan distantes y primitivos. Rogelio de Egusquiza, fue un esteta refugiado en el arte. Un devoto creyente de la pompa wagneriana. Romero de Torres se fotografía intenso regodeándose con satisfacción en su propia creación y sus creencias. Evasión, trance, fluir, huida fuera de tiempo, deleite poético, cobijo artístico, contemplación, vivencia de sus credos... formas que explican maneras de entender el arte y la vida. Pasiones y visiones:

*“Llegaba a sentir respeto por Dolores como ante un misterio sagrado; en su alma y en su cuerpo, en su seno y en sus brazos redondos, creía Fernando que había más ciencia de la vida que en todos los libros, y en el corazón cándido y sano de su mujer sentía latir los sentimientos grandes y vagos: Dios, la fe, el sacrificio, todo.”*¹⁸⁵



Fig.59 Miquel Viladrich *Autorretrato*, 1909



Fig.60 Federico Beltrán Massés *Autorretrato*, 1920

¹⁸⁵ íbid. pp.261-262.



Fig.61 Julio Romero de Torres en su estudio

Formas de ser simbolista español. Siguiendo el rastro de esas nuevas visiones, Valle-Inclán cantó a los efectos del hachís en *La Pipa de Kif* (1919). Alucinaciones simbolistas e imágenes deformadas que abren otros capítulos del arte español.



Fig.62 Alfonso Ramón del Valle-Inclán en su casa de General Oráa, Madrid, 1930

*"Mis sentidos tornan a ser infantiles,
Tiene el mundo una gracia matinal,
Mis sentidos como gayos tamboriles
Cantan en la entraña de azul cristal.*

*Con rítmicos saltos plenos de alegría,
Cabalga en el humo de mi pipa Puk,
Su risa en la entraña de délfica del día
Mueve el ritmo órfico amado de Gluk.*

*Alumbran mi copta conciencia hipostática
Las míticas luces de un indo avatar,
Que muda mi vieja sonrisa socrática
En la risa joven del Numen Solar*

*Divino penacho de la fuente triste,
En mi pipa el humo da su grito azul,
Mi sangre gozosa claridad asiste
Si quemo la Verde Yerba de Estambul.*

*Voluta de humo, vágula cimera,
Tú eres en mi frente la última ilusión
De aquella riente, niña Primavera
Que movió la rosa de mi corazón.*

*Niña Primavera, dueña de los linos
Celestes. Princesa Corazón de Abril,
Peregrina siempre sobre mis caminos
Mundanos. Tu eres mi "spirto gentil".*

*¡Y jamás le nieguen tus cabellos de oro,
Jarcias a mi barca, toda de cristal,
La barca fragante que guarda el tesoro
De aromas y gemas de un cuento oriental!*

*El ritmo del orbe en mi ritmo asumo,
Cuando por ti quemo la Pipa de Kif,
Y llegas mecida en la honda del humo
Azul, que te evoca como un "leit-motif".*

*Tu luz es la esencia del canto que invoca
La Aurora vestida de rosado tul,
El divino canto que no tiene boca
Y el amor provoca con su voz azul.*

*¡Encendida rosa! ¡Encendido toro!
¡Encendidos números que rimó Platón!
¡Encendidas normas por donde va el coro
Del mundo: Está el mundo en mi corazón!*

*Si tú me abandonas, gracia del hachic,
Me embozo en la capa y apago la luz.
Ya puede tentarme la Reina del Chic:
No dejo la capa y le hago la +." ¹⁸⁶*

¹⁸⁶ Valle-Inclán, Ramón: *Claves líricas*. Madrid, Espasa Calpe, 1995, pp.151-152.

Valle y el *Esperpento* conectan con el Expresionismo y la España "más negra" y "tremenda" de Solana. Ver Lozano Marco, Miguel Ángel: "Expresionismos. Valle-Inclán y Solana", *Imágenes del pesimismo. Literatura y arte en España 1898-1930*, Alicante, Publicaciones Universidad de Alicante, 2000, pp. 96-125.

BLOQUE II

PROBLEMÁTICAS, CONVIVENCIAS, MAPA DEL SIMBOLISMO ESPAÑOL

I. EN OSCURO.

"En vez de mirar al natural a través de los antiguos maestros de la pintura, devotos entusiastas de las coloraciones ricas y variadas como los pétalos de flor, se asoman al fondo de una caja de betún o ponen en la paleta el légamo de una charca infecta... Esa pintura negra no es tal pintura, no se basa en el natural no tiene precedentes históricos... la pintura ha sido siempre el arte del color en sus formas primitivas... La historia de la pintura no es otra cosa que el esfuerzo de los artistas en traducir la Naturaleza y la vida al color... Si esos pintores de lo negro no sienten los hechizos de las bellas coloraciones de la luz, bañando los seres y las cosas de la creación, dejen los pinceles y cambien de arte. Reflexionad un poco sobre la situación de esos tendenciosos de la pintura; sus obras huyen del natural, y del arte del pasado sólo recogen la suciedad que los años han depositado sobre las tablas antiguas, su tendencia queda reducida a una cuestión de limpieza.

Los simbolistas, los arcaizantes y los devotos de lo negro no renieguen de la Naturaleza para dirigir sus entusiasmos y lores a la expresión de las cosas espirituales. Contemplan el espectáculo de esa naturaleza que tanto desprecian y verán que los árboles, cuyas copas parecen detener el vuelo de las nubes, son los que más han hundido sus raíces en las entrañas de la tierra." ¹⁸⁷

El *Spleen* español se tiñó de color negro. Como negra era la España que recordaba Regoyos estando en Bélgica. Una España de tradiciones, religión, supersticiones, curas, toreros y Cristos. Desde esta distancia sugestiva, era la imagen con la que quiso reencontrarse. Una España negra de noche y muerte.



Fig.1 Théo Van Rysselberghe *Spleen español*. Retrato de Darío de Regoyos, 1889

¹⁸⁷ Domenech, *El Liberal*, Madrid, 8 Octubre, 1910, en Caparrós Masegosa, L., op. cit., p.26.

a) Negro.

Verhaeren y Regoyos planearon su viaje a España. Fruto de esta vivencia, colaboraron en la gestación de *España Negra* (1899).¹⁸⁸ Previos a esta publicación son los artículos de Verhaeren¹⁸⁹ "Impressions d'artiste. Á Darío de Regoyos" para la revista *L'Art Moderne* (1888). *España Negra* plantea una imagen plástica y un concepto de influencia mayúscula en la pintura española. Es un libro de viajes de visiones e impresiones. Partiendo de una observación de lo real, evoca unas imágenes sugestivas. Los artistas viajaron a España con una serie de expectativas e imaginaciones que no dudaron en buscar, identificar y sublimar. Coincide con una etapa que Regoyos denominaría "su etapa de neurasténico".

"A mí me llevó a su casa el primer día de conocernos. Entonces vivía en el camino de Ategorrieta, cerca de San Sebastián, y me enseñó sus cuadros.

Había algunos impresionistas muy buenos, y otros, que me parecieron sombríos y poco agradables. Según él, éstos eran de su época de neurasténico, y no los quería enseñar a la gente. A mí me mostró varios de estos cuadros, uno de ellos era una visita de duelo, el otro el cadáver de un militar con su uniforme dentro de un ataúd (...). También me mostró un lienzo, un patio con mulas y caballos muertos. Estos cuadros eran curiosos y muy tétricos.

Al mostrarlos, Regoyos se reía como un loco.

Contaba Darío su vida en Bruselas con mucha gracia, y las aventuras de un amigo belga, españolista, que por su entusiasmo por España iba con capa y guitarra por la calle y decidió dejar su nombre flamenco y llamarse desde entonces Alonso Fernández de las Castradas. Regoyos hablaba del pintor belga Theo Rysselberghe, de Maeterlinck, y del escultor Constantino Meunier, a quienes conocía.

*Su preocupación era la pintura impresionista y Van Gogh. Picasso, Gauguin y Cézanne le preocupaban mucho."*¹⁹⁰

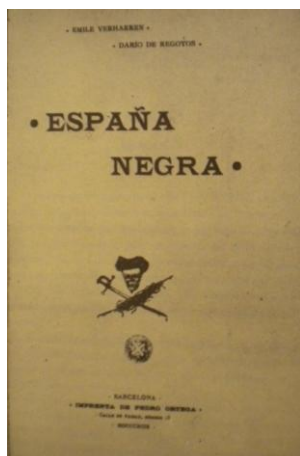


Fig.2 Verhaeren y Regoyos, portada original de *España Negra*
Barcelona, Imprenta de Pedro Ortega, 1899

¹⁸⁸ Verhaeren, Émile y Regoyos, Darío: *España Negra* (Prólogo Pío Baroja). Barcelona, Terra Incógnita, 1999.

¹⁸⁹ Sobre la gestación de la publicación de *España Negra* de Verhaeren y Regoyos, disertó el Dr. Manuel Valdés Catedrático de la Universidad de León, en su ponencia titulada "Darío de Regoyos Valdés (1857-1913) De las "Impressions d'artiste" a España Negra". Madrid, Museo Nacional del Prado, 30 de Noviembre de 2013.

La revisión más reciente de Regoyos es el catálogo de la exposición comisariada por Juan San Nicolás *Darío de Regoyos 1857-1913 La aventura impresionista*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Museo Thyssen-Bornemisza Madrid y Museo Carmen Thyssen Málaga, 2013.

¹⁹⁰ Baroja en el Prólogo de *España Negra* referido, apunta esta observación del pintor, op.cit., p.14.

Los artistas recorrieron la costa cantábrica. Loyola, Azpeitia, Tolosa, Vergara, Gaztelugache... Pamplona, Zaragoza y el abandonado paisaje castellano. Sigüenza, Madrid, el Museo del Prado, El Escorial y Ávila. Miran con obstinación a los tipos, costumbres y ritos trágicos. Raza y fisonomías. Procesiones como la de los disciplinantes llamados *Picaos* en San Vicente de la Sonsierra, rincón de la cosechera Rioja Alta y vecino de Haro, Briones y San Asensio. Capillas, altares, danzas, cementerios y funerales. Impresiones crepusculares y silencios nocturnos. La crueldad y la sangre de la tauromaquia. Coplas de café cantante. *Jaleos* en el cante, lascivia del baile... noches de juerga flamenca. Recrean obsesivamente un país decrepito y tétrico. España lúgubre de beatas, hechiceras o sombras anónimas. Tinieblas, tragedias y masas negras.



Figs.3 y 4 Darío de Regoyos
Hijas de María, 1891
Por los muertos, 1886

"La procesión tuvo lugar. Inmediatamente nuestras miradas fueron para las esculturas de Santos; los pasos que salían aquel día se puede decir que de sus cavernas.

Es que en realidad estas imágenes están talladas con arte latronesco y bárbaro. Desproporcionadas, patizambas, groseramente modeladas y sin embargo soberbias. De expresión torpe ¡pero que penetrante! EL rezar cara a cara con estos Santos y Nazarenos debe hacer reír o alucinar."

" (...) Que las fiestas vascongadas tienen un carácter tétrico por mucha alegría que se les quiera dar. La dominante negra en los trajes, la seriedad de los bailes y cantos, el paisaje y aquel cortejo de alcaldes y curas presenciando los bailes como un duelo, estos últimos en postura que siempre es la misma, como pájaros en reposo, que recuerda a las águilas enjauladas.

Y todo esto reunido hace ver bien claro el carácter fúnebre que se descubre en esta fiesta española.

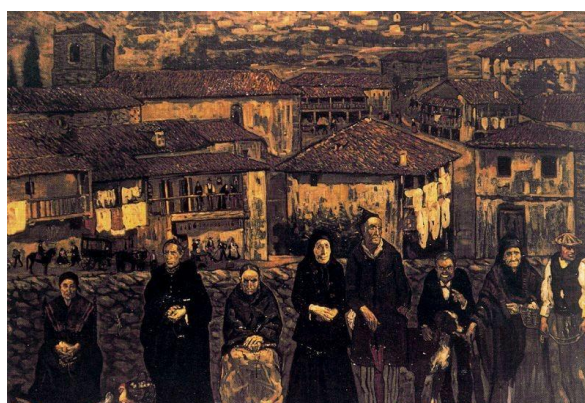
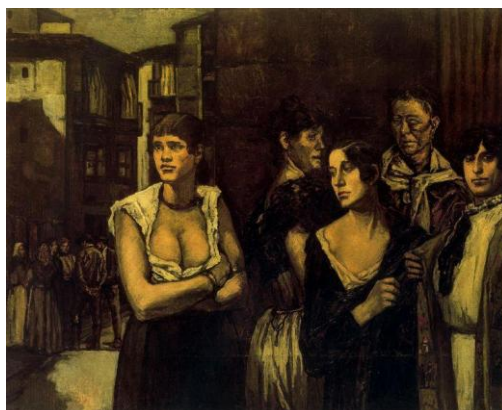
Depués describe el artista belga otras cosas menos tétricas, pero aquel día, obstinado más en sus ideas de que ESPAÑA ERA NEGRA, preguntóme detalle sobre la Semana Santa en Guipúzcoa."

"No dando importancia a sus artículos de impresiones de España para l'Art Moderne, periódico de Bruselas, se metió el poeta en su poesía; entonces estaba acabando su libro "Les Débâcles", donde hay algunos trozos inspirados en nuestro país, trozos tristes, por supuesto.

*Hablaba poco y observaba mucho, sacando partido de cosas que a nosotros no nos chocan por ser españoles."*¹⁹¹

¹⁹¹ íbid., pp.44-45, 46-47 y 50.

Así como en Darío de Regoyos podemos distinguir ciertas luces poéticas entre las sombras, en José Gutiérrez Solana la negrura expresiva y tremenda es la protagonista en sí misma.¹⁹² Sin ambages, sin piedad. Moviéndose en un negro que le encanta. Expresionismo patrio violento. Su escrito *La España Negra* (1920), revela una identificación del pintor con su inquietante universo pictórico.¹⁹³ Solana se hermana con sus miserias repulsivas y sórdidas. Se mueve en lo popular, un inframundo doliente y de carnaval. Sin tamices, brutal, tremendo. Cortejos de figuras aisladas, dolientes, expresivas, primitivas, terribles, esperpéticas. Valle a diferencia de Solana, mantiene una mirada impasible ante estos "héroes". Contempla y lo deforma.¹⁹⁴ Solana disfruta emparentándose con ellos. Los conocedores de los bajos fondos y los autómatas hieráticos, son las figuras de esta macabra procesión.



Figs.5 y 6 José Gutiérrez Solana
Mujeres de la vida, ca. 1915-17
Los autómatas, 1907

¹⁹² ver *Solana en las colecciones Mapfre*. Madrid, Fundación Mapfre, 2005. Con textos de Valeriano Bozal, Francisco Calvo Serraller, Eugenio Carmona y Ángel González García.

La pintura de Solana se incluye en el catálogo conmemorativo del año 1998 y comisariado de Ana Vázquez de Parga *La huella 98 en la pintura española contemporánea*.

¹⁹³ Gutiérrez Solana, José: *La España Negra* (edición y prólogo de Andrés Trapiello) Granada, Comares D.L., 2000.

Otros títulos de Solana son: *Madrid. Escenas y costumbres* (1913), *Madrid. Escenas y costumbres. Segunda serie* (1918), *Madrid callejero* (1923), *Dos pueblos de Castilla* (1924) y *Florencio Cornejo* (1926).

¹⁹⁴ *Lucas de Bohemia* de Valle-Inclán es el paradigma del *Esperpento*. Realidad distorsionada y degradada del autor gallego.

Martes de Carnaval. *Las galas del difunto*, *Los cuernos de don Friolera* y *la Hija del capitán*. Madrid, Espasa Calpe, 1986.

País retrasado o estancado, creyente y supersticioso, de procesiones silenciosas y ritos primitivos. Motivo de reflexiones eternas de los pensadores del 98.¹⁹⁵ Los tipos y costumbres se transforman en iconos o ídolos vistos desde un prisma diferente y dignificador. Las figuras castizas se empapan de un tono de estatismo e idealización. Identidades o ídolos regionales distantes, dignos y hieráticos. Hablamos de Simbolismo cuando las imágenes superan la referencia folclórica o tradicional e idealizan unas imágenes sombrías, profundas y poéticas. Confabulación con la negrura y su embellecimiento.



Figs.7 y 8 Darío de Regoyos
La procesión de Capuchinos en Fuenterrabía, 1902
Madrugada de Viernes Santo en Orduña, 1903

Las luces rituales de la fantasmagoría procesional, son también los efectos de luz en las noches de Bruselas.¹⁹⁶ Regoyos además de abrir el extenso capítulo de la *España Negra* y sus efectos pictóricos, estuvo en contacto directo con las novedades del cosmopolita y sobresaliente Simbolismo belga. Conoció los grupos *L'Esson* y *Los XX*.¹⁹⁷ Algunas publicaciones de la época son *L'Art Moderne*, *La Jeune Belgique*, *La Gazette* o *La Société Nouvelle*. Ensor, Verhaeren, Meunier, Khnopff, Théo Van Rysselberghe, Maurice Maeterlinck, Georges Rodenbach, Félicien Rops, Isaac Albéniz, Frantz Charlet... son algunos de los nombres propios de este momento artístico. Regoyos también capta las novedades impresionistas, puntillistas y postimpresionistas de Pissarro, Signac o Seurat. Es el momento de las novedades de Whistler, sus grises de suaves matices y contornos difusos.

¹⁹⁵ Abellán, José Luis: *Visión de España en la Generación del 98. Antología de textos*. Madrid, Novelas y Cuentos 1968. Baroja, Ricardo: *Gente del 98. Arte, cine y ametralladora* (Edición de Pío Caro Baroja). Madrid, Cátedra, 1989.

Catálogo de exposición *Arte y literatura en la Edad de Plata. La mirada del 98*. Madrid, Sala Julio González y Ministerio de Educación y Cultura, 1998.

¹⁹⁶ Litvak, Lily: "La noche iluminada. De la luz de gas a la electricidad", cat. exp. *Luz de gas. La Noche y sus Fantasmagorías en la pintura española*. Madrid, Fundación Mapfre, 2005, pp.51-100.

¹⁹⁷ San Nicolás, Juan: "Ensor y Regoyos" cat. exp. *James Ensor grabador (1860-1949)* Madrid, Fundación Mapfre, 2007, pp.35-48.

Este investigador también incluye sus estudios junto a los de Serge Goyens de Heusch y Jane Block, en el catálogo de la exposición *Los XX. El nacimiento de la pintura moderna en Bélgica*. Madrid, Fundación Mapfre, 2001.

La vida nocturna y sus imágenes oníricas, desprenden un lirismo simbolista de ensimismamiento y embrujo. También la noche es el entorno de los canallas, crápulas y poetas. Bailes, cafés y espectáculos. Trasgresión y olvido... Tinieblas metafísicas, sugerencias y visiones de ensueño. Silencio e introspección cuando todo parece estar muerto.



Figs.9 y 10 Darío de Regoyos
Effets de lumière (Efectos de luz). Estación del norte, Bruselas, 1881
 Alrededores de Bruselas, 1881

"¡Oh!, la luna - exclamaba -, ¡qué poco se ha comprendido en pintura! Se puede afirmar que casi todos los estados luminosos del día han podido fijarse sobre los lienzos; Rosseau, Díaz, Dupré, Millet, han estudiado la tarde; Corot, la mañana; los impresionistas, el sol del mediodía; quedan la noche y su luz oscura o mejor su oscuridad luminosa.

Ese nuevo resplandor reflejado en la luna hace cambiar al menos en apariencia las leyes de la visión de colores. ¡Cuántas cosas faltan que revelar y pintar en honor a Nuestra Señora la Luna, y qué pocos pintores se han cuidado de eso!"

"Quizás por simpatía con la España Negra o por casualidad, casi siempre la llegada a los pueblos era al oscurecer o en noche estrellada, de modo que sin querer las horas de los trenes y de las diligencias nos habían creado una serie de ensueños artísticos de lo desconocido visto a la débil luz crepuscular o al resplandor de amarillento farol de pescante. ¡Cuántas sombras fantásticas las producidas por una candileja de diligencia en las horas de la noche y qué formas misteriosas las de los árboles y objetos que pasaban!

(...) Era, en fin, un viaje para poetas o soñadores de la penumbra, pues cuando nos hería el sol en la retina, era ya durante la travesía en tren por los desiertos áridos. Sería bueno recomendar este sistema de viajes a los artistas amigos del gris o enemigos del sol demasiado fuerte; para éstos la primera y última hora del día son las sublimes por lo armónicas; con ellas todo se poetiza y afina. Se entra en las catedrales como el que desea cometer un crimen, entre las tinieblas de capillas negras, pasando junto a viejas que rezan; déjase uno arrastrar por ese mundo de delicadezas de la paleta y luego errando por las calles tortuosas se toman notas nocturnas gozando de ellas como un ensueño.

Es deber del artista huir al día siguiente temprano para renovar en la noche otros goces artísticos."

198

¹⁹⁸ Verhaeren y Regoyos, op. cit., pp.76-77 y 79-80.

b) Noche.

La noche, momento y espacio letárgico como en la playa almeriense de Regoyos, son las horas más simbolistas. Horas hipnóticas y somníferas. La nocturnidad es poética, también marco de ambigüedad y alevosía. Estos instantes, son los predilectos de las que denominaremos las "otras musas simbolistas".



Figs.11 y 12 Darío de Regoyos *La playa de Almería*, 1882
Retrato de Miss Jeanning, 1885

"La braquicefalia no le impedía a Ana ser inteligente; por el contrario, la inteligencia dominaba su vida quizá demasiado, porque tenía una actitud crítica de intelectual que le fatigaba. Estaba siempre al borde del aburrimiento y de la tristeza. Las ilusiones suyas duraban el tiempo de un relámpago; se iniciaban y se marchitaban. Me confesó que pasaba muchos días sin hacer nada, en el más profundo hastío. Se cansaba de las cosas y de las personas. Por lo que pude observar después, tenía esa mentalidad moderna, cada vez más frecuente en las personas nerviosas que leen muchas obras de imaginación y oyen mucha música, y que van recogiendo impresiones, sin convertirlas nunca en actos, con lo cual parece que la voluntad se enmohece y se debilita.

*Ana tenía gran curiosidad por todo. Varias veces hablamos de cosas científicas y filosóficas; sabía lo bastante para leer un libro técnico. Tenía también un agudo sentido musical; tocaba el piano muy bien, con gusto: Beethoven, Chopin y Schumann. (...) Ana no aspiraba a lucirse, quería saturarse, envenenarse con algunas melodías."*¹⁹⁹

Adela de Quintana Moreno pintada por Zuloaga, es una de estas musas que explora la noche. Una noche tormentosa y agitada. Ella distante, enigmática e intensamente simbolista.



Fig.13 Ignacio Zuloaga *Retrato de Doña Adela de Quintana Moreno*, 1910

¹⁹⁹ Baroja, P., op. cit., pp.284-285.

"Ana se manifestaba aguda y penetrante; con ella había que confesarse; le gustaba analizar en el espíritu de los demás y registrar en los cajones secretos. Era difícil saber si en ella había coquetería; si la había, estaba muy envuelta, muy disimulada. Era una mujer enérgica y amable, con un ansia de ilusión amorosa que iba y venía en ella como por oleadas. Se veía que deseaba entusiasmarse, pero que no podía.

El ideal de Ana, al menos en aquel momento, era dominarnos al revolucionario ruso, al pianista polaco, al joven de la embajada y a mí; tenernos como en su mano.

(...) Había días en que teníamos ella y yo un acuerdo tan completo en nuestras ideas, que yo salía de su casa encantado. Otras veces, no. Sentíamos la contradicción de nuestros caracteres.

Yo la miraba atentamente. Ella contestaba a mi mirada. Sus ojos tenían un resplandor de viveza extraño y parecían decirme:

- Ya noto que me observa usted, pero yo también observo.

A veces, su mirada me decía:

- Le considero a usted como a una persona amable y discreta, pero no tengo por usted una inclinación de otra clase.

Yo sentía por ella atracción y curiosidad, una atracción como la que pude tener un chico viendo un pájaro perfilado y de colores.(...)

A medida que Ana me conocía era más franca, y, a veces, más cruel conmigo.

-¿Ha leído usted a Dostoiewski?- me preguntó un día.

- Sí.

-¿Y qué le parece a usted?

- Es un escritor admirable; pero, en mi opinión, para leerlo sólo una vez.(...)

- Si, ustedes los occidentales son hombres de conversación.- dijo ella.

¿Le gustaba a Ana, de verdad, Dostoiewski? Yo creo que no. Hablaba de Dostoiewski como de algo sólo comprensible para los rusos." ²⁰⁰

El amor platónico del desengañado Luis Murguía en *La sensualidad pervertida*, Valentine Dethomas o la Sra. Malinowska engordan la hipótesis de la existencia de otras musas simbolistas. No son las santas Ilmonianas, ni las hembras carnales de Romero de Torres. Si observamos escrupulosamente, son más flácidas que frágiles y más fatalistas que fatales. Podemos ubicarlas en una posición ambigua entre la mujer frágil y la *femme fatale*, polos estereotipados y repetitivos hasta la saturación.

"A veces, Ana se manifestaba optimista y llena de ilusión, y luego, poco después, aseguraba que estaba cansada de todo, que no le gustaría llegar a los treinta años. Su madre le reprochaba estas salidas de tono, y luego, en un aparte me decía:

- Es la coquetería.

Si era la coquetería, había que reconocer que era muy distinta de la coquetería de las mujeres de España." ²⁰¹

Ni tan angelicales, ni tan diabólicas (o algo de ambas). Ni blanco, ni negro. Éstas son mujeres cerebrales, decadentes refinadas e histéricas exquisitas. Distantes, enigmáticas, supuestamente autosuficientes y casi inaccesibles. Melancólicas enfermizas, aquejadas de todas las patologías del simbolista "de manual". Egocéntricas bipolares, narcisistas artificiosas, débiles e intensas. Cobijadas en sus inquietudes artísticas y sus propios paraísos sublimes. Sibilinas, gélidas, pérfidas y estimulantes.

²⁰⁰ íbid., pp.286-287.

²⁰¹ íbid., p.289.



Figs.14 y 15 Ignacio Zuloaga
Valentine Dethomas, 1898
Retrato de la Sra. Malinowska (la Rusa), 1912

"Toda la psicología de los psicólogos de la mujer está basada en la oscuridad, en la incoherencia y en la contradicción. (...) Hagamos que una mujer sea buena y mala, sensual y casta, amable e impertinente, seca y sentimental; coloquemos estas contradicciones e incoherencias en un fondo de oscuridad, y ya tenemos la mujer que necesitamos.

Luego la mujer de la realidad, al verse retratada así, busca el modo de parecerse a ese modelo enigmático.

Por medio de ese Deus ex machina de la psicología femenina, la mujer puede parecer en su reflejo literario una caja de sorpresas.

La idea es falsa, pero a veces divertida."

"(...) A veces, la incoherencia de los sentimientos femeninos da una impresión de complejidad, de sutileza, de abismo, oscuro y misterioso; pero la oscuridad y el misterio se notan en la Naturaleza, no en lo intelectual, en lo sutil, en lo que se llama psicológico, sino al contrario, en lo instintivo, en lo que se considera como orgánico, como fisiológico."

"El misterio, la oscuridad, aumentan cuanto más se hunde en lo fisiológico, en lo inconsciente; cuanto más se aleja de lo intelectual.

En una mujer inteligente, las impresiones son más claras, menos contradictorias que en una mujer instintiva.

Sacha, que tenía la mentalidad formada por la literatura, dudaba de su amor." ²⁰²

²⁰² Baroja, P., op. cit., pp.104-105.

La heroína barojiana Sacha Savarof en *El mundo es así*, es una de estas decadentes narcotizada por la acumulación de lecturas. Ojerosas, autosugestionadas y reflexivas. En su pasividad hasta la invalidez, llegan a mimetizarse con sus libros predilectos. Absortas y ensimismadas. La *Marquesa Casati* terrible en Zuloaga, se disfraza de fatalidad vampírica en Beltrán Massés. Así, también la moda es uno de los ingredientes que conforman la construcción de esta identidad simbolista. Al ser unas fetichistas rígidas y exigentes, estas mujeres se recrean en las buenas calidades. Sus complementos, *atrezzo* carismático y vestimenta, se nutre de transparencias, bordados, textiles de gustos exóticos... en el caso español pueden ser los tacones, medias, mantillas y mantones flamencos. Refinamiento confeccionado en pos de diferenciación, sugestión, protección y un culto o alejamiento egotista.



Fig.16 Ignacio Zuloaga *Marquesa Casati*, 1923

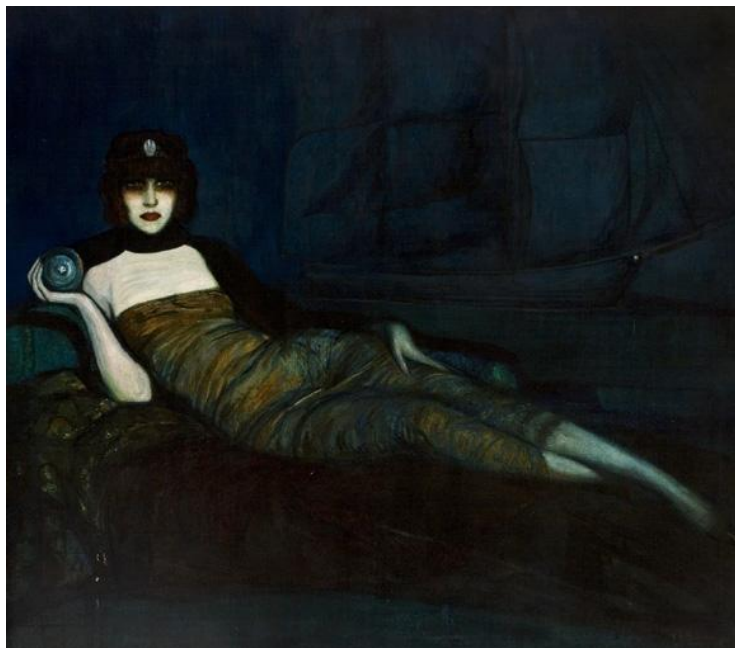


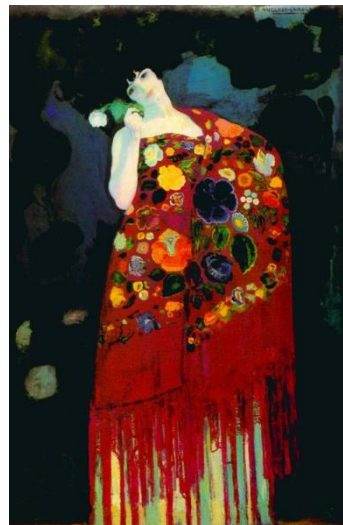
Fig.17 Federico Beltrán Massés *La Marquesa Casati*, 1920



Figs.18 Manuel Benedito *Cléo de Mérode*, 1910 y fotografías de la bailarina



Fig.19 Gustavo de Maeztu *Musa nocturna*, 1917



Figs.20 y 21 Hermen Anglada-Camarasa
Sibila, ca.1913 detalle
Granadina, ca. 1914



Fig.22 Hermen Anglada-Camarasa
Sonia de Klamery (echada), ca. 1913

"Vestía Ana aquel día un traje gris perla y una capa de seda de color malva. El sombrero era también entre gris y morado. En el pecho llevaba un ramito de heliotropo. Estaba la rusa verdaderamente encantadora: tenía un aire otoñal; parecía una figura que no tuviese líneas, sino sólo color, y un color tenue.

- *Perdone usted un cumplimiento banal - le dije -; pero está usted hoy deliciosa.*
- *¿Le gusta a usted mi traje? - me preguntó ella.*
- *Es bonito; pero me gusta principalmente usted - le contesté.*
- *Tengo una modista de mucho gusto y que me hace lo que le digo - advirtió ella -. ¿Así que estoy bien?*
- *Maravillosamente bien. Me recuerda usted algo de Chopin o Schumann, de lo que toca usted al piano.*

Ella sonrió, satisfecha. Verdaderamente estaba encantadora, con su aire un poco audaz, la nariz corta, los rizos rubios y la manera de andar decidida, que acentuaba el movimiento de la capa." ²⁰³

Musas afligidas, aprensivas y afectadas. Adoran contemplar y ser contempladas. Observadoras hipnotizadas e hipnóticas visiones para el interlocutor. Imágenes impasibles, mistificación y misterio. Contenidas e introspectivas, cebadas de quimeras e ideales. Sus elevadas aspiraciones (o exigencias) les provocan desengaños constantes. Por ello prefieren flotar en ideales. Ideas literarias y artísticas que les calan hasta metamorfosearlas, así física como interiormente. Mujeres frágiles impregnadas y vestidas de arte, exquisitez o fatalidad. Fatales que parecen frágiles. Frías pervertidas. Sádicas que encubren su debilidad. Estetas de gustos y hábitos propios, tamizados o impostados. Herméticas o expansivas, indagando un camino de perfección. Tener la sensibilidad y la sensualidad pervertida.

- *Dígame usted, Ana.*
- *¿Qué?*
- *¿No ha tenido usted hoy, al salir de casa y venir por aquí con un vestido tan bonito, la idea de encontrarme y hacerme perder la cabeza?*
- *Es usted un poco brujo - me replicó ella riendo.*
- *Y luego, al verme y al hablar conmigo, le ha entrado una ligera desilusión.*
- *Quizá, sí; quizá, no.*
- *Enigmática y mudable como el viento.*
- *Así somos las mujeres en general y las rusas en particular. ¡Pobres de nosotras! Todavía nos tenemos que defender con el misterio y con la volubilidad."* ²⁰⁴

²⁰³ Baroja, P., op. cit., pp.299.

²⁰⁴ ibid., p.301.

Estas ociosas, lectoras e indolentes postradas, tienen suficiente o incluso demasiado tiempo libre para dedicarlo a sí mismas. Noctámbulas, obsesivas, difusas y agudas, dolientes y plácidas. Sus hábitos se ven marcados por el llamado "*ennui* decadente". Un estado poetizado de aburrimiento o depresión crónica. Estado del que difícilmente se mueven o palian. La inacción, indisciplina e idealización de su propia pose, se tiñe de tristeza, aislamiento y resignación. Mujeres impresionables, extenuadas en su languidez (también erótica y perversa).²⁰⁵



Fig.23 Ramón Casas *Joven decadente (Después del baile)*, 1899



Fig.24 Francesc Masriera *Joven descansando*, 1894

²⁰⁵ Son interminables y detalladas las observaciones y variantes perversas en el estudio ya referido de Dijkstra, B., op. cit. "La mujer postrada: el vicio solitario y la flacidez relajada", pp.64-82. Añadiremos el capítulo titulado "La mujer en la clase ociosa del siglo XIX: "Dolce far niente"" en *Las hijas de Lilith* de Bornay, op. cit., pp.68-76.



Fig.25 Julio Romero de Torres *Lectura*, ca. 1901-1902

Volviendo a Zuloaga y su *Retrato de la condesa Mathieu de Noailles* se observan pistas propias del Simbolismo. El fondo o celaje nocturno, nervioso y casi místico, es una revisitación y recuperación de El Greco por el pintor vasco. La cuidada y refinada captación de las telas y superficies, acicala o adereza la experiencia simbolista. Incluso este espacio o cobijo íntimo de lecturas y divagaciones, se tiñe o impregna de ornamentos, decoración, objetos de culto... todo medido al gusto de estas musas. Joyas, flores y los libros amontonados, son sus útiles sofisticados pero cotidianos. Fetiches ubicados o desordenados de manera anecdótica, aparentemente. Su actitud sugerente, relajada pero poderosa e imponente. Con la mirada absorta, consciente de los efectos que producen en el espectador su distancia, contradicciones, reservas y ambigüedades. Ellas pueden equipararse a una versión femenina del *dandy*.



Fig.26 Ignacio Zuloaga *Retrato de la condesa Mathieu de Noailles*, 1913

"¿Qué quieres, mi querida Vera? Vive una ya sin esperanza, y para simular la energía que no se tiene, para hacernos la ilusión de abarcar un radio de acción que no abarcamos, están el arte y la música y los libros, que son un poco de opio en nuestra vida sin vida." ²⁰⁶

²⁰⁶ Baroja, P., op.cit., p.123.

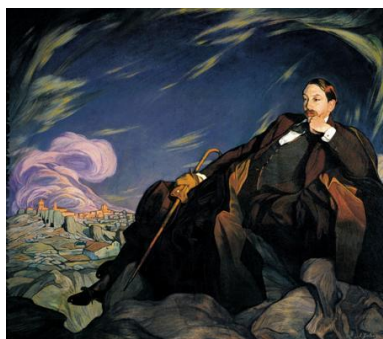
c) Muerte.

Zuloaga también pinta abatido, laxo y melancólicamente pensativo a Enrique Larreta. Elegante y contemplativo a Maurice Barrès. Éste último es el autor de *Du sang, de la volupté et de la mort* (1894). Su libro de viaje no es a la España de *Carmen* y los bandoleros. Es a otra España de sangre, voluptuosidad y muerte... Muertas están Segovia, Ávila, Soria, Santiago de Compostela y especialmente Toledo. De cielos nocturnos, agitados y espirituales. Místicos, trágicos, apocalípticos. Sobrenaturales, trascendentes y expresivos. Las ciudades muertas son espacios de ensimismamiento decadente.

"Toledo es una vieja ciudad alucinante. Yo he sentido bajo sus arcos que se desmoronan el paso de la muerte, la densidad de los siglos, el fluir continuo de las horas como la arena de un reloj... Las crónicas, las leyendas, los crímenes, los sudarios, los romances, toda una vida de mil años parece que se condensa en la tela de una araña, en el huso de una vieja, en el vaivén de un candil. Sentimos cómo en el grano de polvo palpita el enigma del Tiempo. Toledo es alucinante como su poder de evocación."

"La ciudad alucinante ha tenido un artista también alucinante que alumbra como un cirio de cera en esta gran penumbra de piedras góticas: Domenico Theotocópuli tiene la luz y tiene el temblor de los cirios en una procesión de encapuchados y disciplinantes."

*"Toledo es a modo de un sepulcro que guarda en su fondo huesos heroicos recubiertos con el sórdido jirón de la mortaja, y cuando todas sus piedras se hayan convertido en polvo, se nos aparecerá más bello, bello como un recuerdo. Toledo sólo tiene evocaciones literarias, y es tan angustioso para los ojos como lleno de encanto para la memoria."*²⁰⁷



Figs.27 y 28 Ignacio Zuloaga
Retrato de Enrique Larreta, 1912
Retrato de Maurice Barrès, 1913

²⁰⁷ Valle-Inclán, R., op. cit., pp.135 y 137.

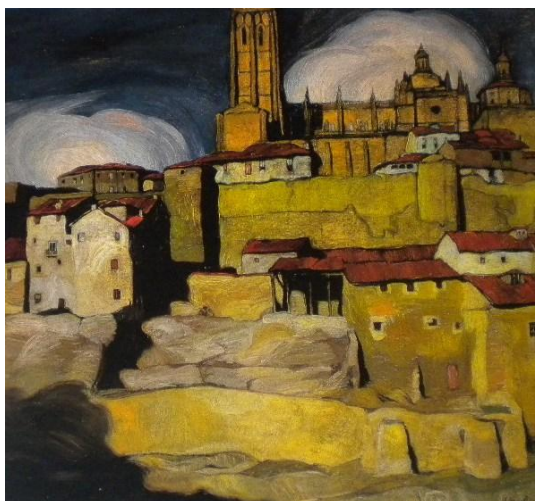


Fig.29 Ignacio Zuloaga *La catedral de Segovia*, 1909

Perfiles urbanos de quietud y silencio. Visión simbolista extraña, lejana y crepuscular. Espacio umbrío, nocturno, de tiempo estancado. Un aporte poético e imaginativo a rincones conocidos y recorridos. El ambiente y su percepción, está conectado con sensaciones complejas y el reflejo de los estados del alma. La renuncia y la resignación empapan la indolente posición del simbolista. Su ideal estético encuentra en estas ciudades el paraíso añorado, frente a los avances de la modernidad. Las catedrales y calles desiertas se recrean en la desolación, la soledad, el abandono y la decrepitud.

"La ciudad muerta no es el lugar de residencia del escritor, ni la habitual vivienda del protagonista: es ciudad elegida por éste para cnpfundirse con su melancolía, y recreada por aquél para transmitir un estado de ánimo; es un complejo símbolo poético que participa de una estética y de una geografía, pero donde lo que predomina es lo estrictamente poético."

"La ciudad muerta viene a constituir un ideal de refugio contra la vida, el ámbito adecuado para preservar, potenciar y dar nueva dimensión al sentimiento de la melancolía - sentimiento supremo que debía suscitar el arte-"

"La ciudad muerta se convierte en un refugio del "yo" que se evade de un ambiente agresivo; búsqueda de una intimidad y ámbito donde experimentar sensaciones refinadas." ²⁰⁸

Córdoba en Romero de Torres, es un protagonista más de su pintura. Emplea los rincones y monumentos de la ciudad a su gusto, a modo de piezas reordenables. Sus triunfos, la mezquita, el puente romano, la torre de la Calahorra, la ribera del Guadalquivir, callejas, casas, patios íntimos y cortijos. Evasión en un marco con sentido simbólico de pasión y muerte. Trascendente, piadoso, de *quejío* narcótico o trance religioso... Córdoba soñada de crepúsculos melancólicos y noches silenciosas. Serena y de horizontes lejanos hasta ser incomprensibles. Un remanso de extraña belleza y letargo. Estatismo de símbolos. Córdoba lejana y sola. ²⁰⁹

²⁰⁸ Lozano Marco, M.A.: "Un *topos* simbolista: la ciudad muerta", op. cit., pp.18, 20 y 30.

²⁰⁹ No olvidamos a Lorca o Juan Ramón Jiménez y algunos paisajes de su Andalucía. Recuerdo y eco de las visiones simbolistas.



Figs.30 Julio Romero de Torres *La saeta*, 1918



Fig.31 Julio Romero de Torres *Nuestra Señora de Andalucía*, 1907

Las ciudades y los paisajes muertos, se identifican con la identidad y el alma de las figuras o ídolos representados.²¹⁰ La figura y el paisaje en el 98 son uno.²¹¹ El Simbolismo cosmopolita y exuberante de corte europeo con aquellos *dandys* ensimismados, convive con imágenes de la España más profunda. Se fusiona el paisaje con los enanos, sacerdotes, tipos o majas. Paisaje castellano de ciudades muertas y cosos taurinos.²¹²

²¹⁰ Pena, Carmen: *Pintura de paisaje e ideología. La Generación del 98*. Madrid, Taurus, 1983. Catálogo *El paisaje en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao. De Regoyos a Caneja*. Bilbao, Museo Bellas Artes de Bilbao, 2006.

²¹¹ Catálogo de exposición y publicación del Ciclo de conferencias *Paisaje y figura del 98*. Madrid, Fundación Central Hispano, 1997. Comisarios Javier Tusell y Álvaro Martínez-Novillo.

²¹² Calvo Serraller, Francisco: *Paisajes de luz y muerte. La pintura española del 98*. Barcelona, Tusquets, 1998.

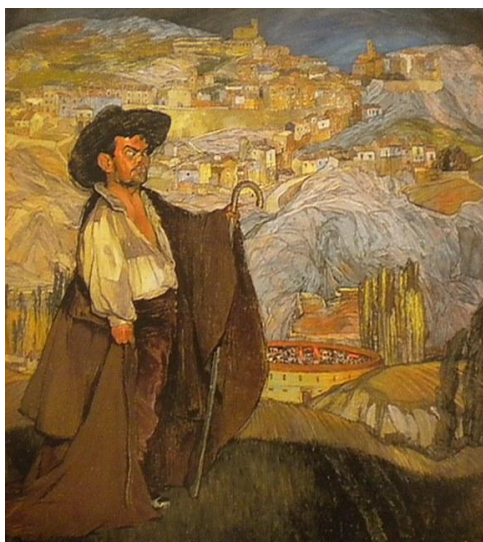


Fig.32 Ignacio Zuloaga Gregorio en Sepúlveda, 1908

"Esta tierra de sol, sobre que recorta su bárbara silueta el enano odrero, no es la bestia enorme que nuestros ojos desespiritualizados nos presetan eternamente muerta, inmensamente inerte. Los declives, los hondones, los altonazos, la suave línea ondulada, la pronta elevación, al anfractuosos modelado que a la vista nos ofrece, se han convertido dentro del lienzo en un drama. La tierra se disocia en las tierras, actores de este drama; y todo ese relieve estático despierta súbitamente a una prodigiosa existencia dinámica. Ya no es sólo un objeto dotado de esta o de la otra forma: es sujeto, realidad somoviente, fuerza viva, ímpetu que lleva una intención, un carácter y su forma es su voluntad. Las tierras chocan unas con otras, ascienden y se encrespan, se atropellan, se rinden, despeñándose unas, giran bruscas sobre sí otras, caminan, ganan el espacio, se serenán, ondulan, vuelven a irritarse, a aspirar, a erguirse y precipitarse como si una inquietud latente azotara sus vidas caóticas."

*"(...) Me refiero a Valle-Inclán, cuando dice: "El Arte, es el arte de lo eterno, de lo que no tiene edad". (...) Se trata de que el arte verdadero tiene que expresar una verdadera estética, algo que no es una ocurrencia, que no es una anécdota, que es un tema necesario."*²¹³

Unamuno y sus reflexiones filosóficas, el *Nadismo* o la *Intrahistoria*, son unas de las aportaciones más determinantes de la España del 98. Señalaremos sus títulos fundamentales: *En torno al casticismo* (1902), *Del sentimiento trágico de la vida* (1913) y *Paisajes del alma* (1918-1922). Sobre Zuloaga el pensador añade:

"De mí sé decir que la visión de los lienzos de Zuloaga me ha servido para fermemtar las visiones que de mi España he cobrado en muchas correrías por ella, y que contemplando esos lienzos he ahondado en mi sentimiento y mi concepto de la noble tragedia de nuestro pueblo, de su austera y fundamental gravedad, del poso infrahistórico de su alma. Contemplando esos cuadros he sentido lo mucho que tenemos de lo que queda y lo poco de lo que pasa."

*No es sólo que en los cuadros de Zuloaga, como en los de Velázquez, el hombre lo sea todo; es que el paisaje mismo es una prolongación del hombre. Aquellos austeros paisajes, aquellos campos, aquellos lugares y pueblos, son humanos. Y no hechos por el hombre, no obra de las manos del hombre, sino concebidos, vistos, soñados por el hombre. Diríais que aquellos hombres crean el paisaje al contemplarlo."*²¹⁴

²¹³ Ortega y Gasset, José: "Zuloaga", *Cuadernos Ignacio Zuloaga*. Zumaia, Casa - Museo Ignacio Zuloaga, 1995, pp.60 y 61.

²¹⁴ Unamuno, Miguel de: "La labor patriótica de Zuloaga", *ibid.*, p.66.

Personajes como *Gregorio en Sepúlveda*, picadores y toreros, son los protagonistas en los ritos de Fiesta y muerte de la *España Negra*. Oscuridad y oscurantismo enfrentados al blanco y la luz de Sorolla.²¹⁵ El Simbolismo en negro, linda con la *Veta Brava* de la pintura española. Habrá que añadir que ni todo el Casticismo ni toda la *España Negra*, es simbolista. Unos límites difusos o una delgada línea entre expresiones fronterizas. Acotación compleja entre Regionalismos, Casticismo, Majismo, Folklore y Etnografía. Las pinturas no simbolistas, tienden a ser narrativas y descriptivas. En ellas, las escenas y figuras son casi teatrales. Las figuras regionales o castizas que podríamos señalar como simbolistas, ritualizan unas tradiciones. Superan lo anecdótico o pintoresco. Trascienden.

"En arte, Velasco no aceptaba más que lo genuinamente español, lo castellano castizo, y cuanto más crudo y más violento le parecía mejor.

Si Velázquez era un dios, el viejo Goya era su profeta. Realmente, si hay en el arte español un huerto lleno de agradables y de invérosímiles sorpresas, es el de don Francisco de Goya y Lucientes.

*- En la España actual - afirmaba Velasco - no hay más que dos pintores interesantes: Regoyos y yo. Ahora, poniendo banderillas, el primero soy yo."*²¹⁶

Taurino y flamenco fue Julio Romero de Torres. En el pintor se distingue una evolución o trance, en el que el centro de creación se desplaza del lienzo a su propia persona. Llega un punto en el que su autoimagen y su pintura se confunden sin distinción, a modo de vasos comunicantes... Pone su obra a su servicio (y no al contrario). Clímax o posicionamiento simbolista. Bucle viciado de envilecimiento y juegos de artificio.²¹⁷ Repite los ingredientes que no abandonó en su producción, una vez acomodado, estático y sedado en su narcisismo. Balanceándose con todas las delicias y complicaciones que conlleva ser narcisista. Vicios que son virtudes. En su pintura y en su persona, nada es lo que parece. Un creyente del Simbolismo, antes que ser sincero siempre preferirá ser artificial. Pinta a Machaquito y Belmonte heroicos y erotizados, siguiendo su línea de referencias sexuales explícitas o larvadas. El primero hierático y primitivo. Belmonte carnal y ambiguo, sobrealimentando el paraíso sexual del cordobés.

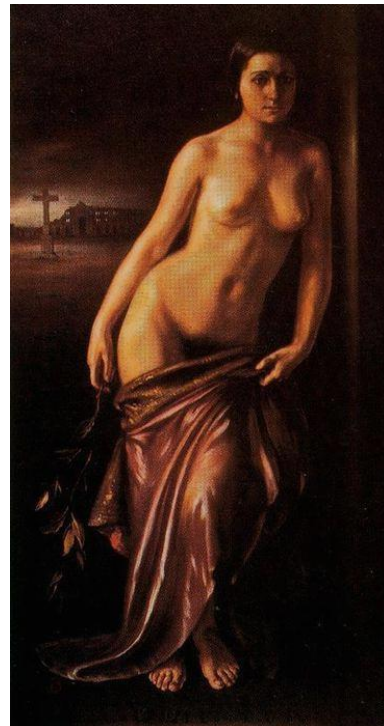


Toni Servillo protagoniza la película *La Gran Belleza* de Paolo Sorrentino (2013)

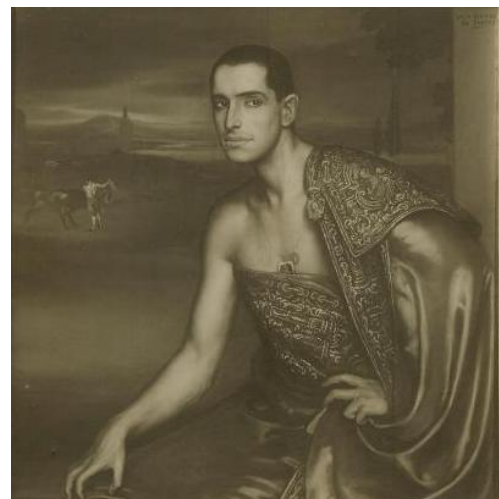
²¹⁵ Catálogo *Sorolla* - Zuloaga. *Dos visiones para un cambio de siglo*. Madrid, Fundación Mapfre, 1998.

²¹⁶ Baroja, P., op. cit., p.13. Volvemos a rescatar unas líneas de *El mundo es así*. Ambientan el contexto y convivencias artísticas del caso español.

²¹⁷ *La Gran Belleza* de Sorrentino (2013) es un retrato exquisito de un *dandy* a la italiana. Visiones y pasiones propias de este estilo de vida. Óscar a la Mejor película de habla no inglesa (2014).



Figs.33 y 34 Julio Romero de Torres
Machaquito como apoteosis del toreo cordobés, 1911
Ofrenda al arte del toreo, 1929



Figs.35 y 36 Julio Romero de Torres
La niña torera
Retrato de Belmonte, 1913

"Luego han discutido acerca de la pintura española moderna. (...)
 - Yo creo - ha dicho Arcelu seriamente - que Sorolla tiene un mérito geográfico y climatológico.
 - ¡Hombre! es extraño ese mérito en un pintor.
 - Sí - ha seguido él -. Se ve un cuadro suyo y se puede afirmar: Ésta es la playa de Valencia, a las tres de la tarde de un día de julio que hace 39 grados a la sombra.
 - Entonces debe ser un gran paisajista - he dicho yo.
 - Sí, es posible; pero como a mí no me gusta encontrarme en una playa ni en ese tiempo, ni a esas horas, ni a estas temperaturas, pues no me resultan los cuadros de Sorolla.
 - ¿Y Zuloaga?
 - Zuloaga como pintor no sé si es bueno o malo; creo que es tan bueno como Sorolla. Ahora se diferencia mucho de éste. Sorolla, artista, no tiene ninguna idea anterior a su obra; Zuloaga sí, tiene una idea anterior de su país, pero es una falsa idea. Es la idea teatral de cualquier francés, que quiere encontrar a Carmen la cigarrera en todas partes. Zuloaga cree, o hace que cree, que España es un país de enanos, de brujas, de monstruos, de cosas extraordinarias. Y esto no es verdad. La España actual es un país de una civilización menos intensa que los pueblos del centro de Europa, pero que en el fondo no tiene nada específico." ²¹⁸



Fig.37 Ignacio Zuloaga *Mis amigos*, 1920-1936

²¹⁸ Baroja, P., op. cit., pp.191-192.

La realidad española o el pintoresquismo, aluden al caso de Zuloaga. Su pintura o mundo estético, revisita además a El Greco, también a Goya y Velázquez. Sus tipos y costumbres, adquieren un valor profundo, sustancial y esencial. Sus símbolos, tienen un carácter rudo y sombrío. Drama de visiones subjetivas, eternas y trágicas. Emoción estética.

"No pretendemos con esto negar, claro está, que Zuloaga no haya hecho acopio de elementos pintorescos (...) Lo que hay es que Zuloaga sabe dar a estos elementos un valor tal, que lo pintoresco deja de serlo, y se trueca en algo profundo, dramático, obsesionante. No es, pues, a nuestro juicio, el pintor vasco como un viajero de otras tierras que se solaza con costumbres y tipos extraños, o como el pintor de entretenidas costumbres populares; es por el contrario, un artista de la estirpe de los clásicos, concentrado y sintético, sino que ase apasionadamente lo esencial, los acentos y ritmos primordiales de aquel mundo."

(...) enanos, jorobados, toreros, vaqueros, anacoretas... Y esta lucida tropa de buenas gentes, al ser tomadas por Zuloaga como materia principal de su pintura, truecense en un mundo estético, que, a pesar de los muchos precedentes que puede hallársele, es perfectamente original, y pone nuevo acento en el arte."

Ahora ¿qué es en sí y qué nos dice la pintura de Zuloaga? Por lo pronto nos lleva de la mano a un mundo extraño, fantasmagórico, aunque henchido de vida y realidad españolas. (...) Es Zuloaga pintor de gran imaginación; pero para ver este obre, cree realidades artísticas, necesita colmarla primero de copiosísimas realidades objetivas. Construye sus obras a base de observación pertinaz. (...)

Mas he aquí que por su índole imaginativa no es un narrador: su talento es dramático, y, por eso, la realidad primera, la del detalle y exterioridad, no es para él sino un punto de arranque para otra realidad más profunda, más intensa, reveladora de algo sustancial." ²¹⁹

Los gestuales o caricaturescos torerillos y el picador de Zuloaga bajan de cualquier pedestal y casi llaman a piedad. ²²⁰ Trajes de luces, toreras, capotes, manoletinas, monteras, chaquetillas, madroños, peinetas, volantes, abanicos... Los complementos propios de la Fiesta, el Flamenco y el Casticismo se repiten en autores de la *España Negra*. ²²¹ Celebran con nobleza unos ritos y creencias propias. Credo cerrado con sus principios. Pasión y muerte, héroes y víctimas, hombres y bestias (o papeles invertidos). Luces y sombras, identidad y casta. Víctimas todos ellos.

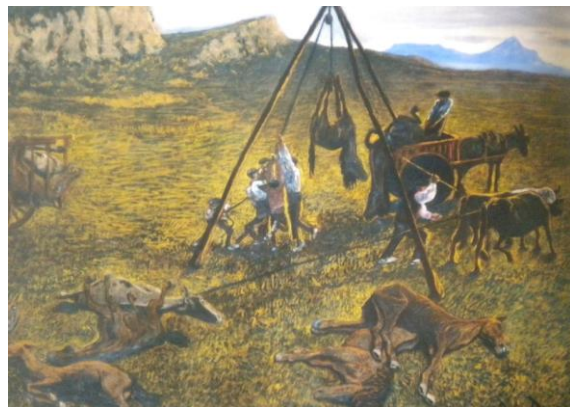
²¹⁹ Estas líneas de Juan de la Encina, se suman a las de Ortega y Gasset, Unamuno o Azorín. Reflexionan en torno a la obra del pintor eibarrés y su determinante influencia. Algunas de estas referencias se recogen en los ya mencionados *Cuadernos Ignacio Zuloaga*, pp.28 y 30.

²²⁰ Es obligada la referencia a Lafuente Ferrer, Enrique: *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*. Barcelona, Planeta, 1990.

²²¹ Brihuega ha señalado correspondencias visuales cine - pintura en la película *Blancanieves* (2012) dirigida por Pablo Berger. "Radiografías de Julio Romero de Torres en su tetraedro", cat. exp. *Julio Romero de Torres. Entre el mito y la tradición*, Málaga, Museo Carmen Thyssen Málaga, 2013, pp.37-63. La película premiada en la 27 º edición de los Premios Goya del 2013, está plagada de referencias pictóricas. Sobresalientes los trabajos de diseño de vestuario, maquillaje, peluquería y dirección artística.



Fig.38 y 39 Ignacio Zuloaga
Torerillos de pueblo, 1906
La víctima de la fiesta, 1910



Figs.40 y 41 Darío de Regoyos
Víctimas de la fiesta, 1894
Víctimas de la fiesta, 1894



Las actrices Maribel Verdú, Macarena García, Inma Cuesta y Ángela Molina
 en la película *Blancanieves* de Pablo Berger (2012)

"En los meses de marzo y agosto, súbitas tolvaneras se levantan en la llanada y corren vertiginosas a lo largo de los caminos. No hay ni árboles ni fontanas. La siega ha sido hecha; todo el campo está de un color amarillento, ocre. Llega la fiesta del patrón. En la plaza mayor han cercado las bocacalles con recias talanqueras y carromatos; llamean los cubrecamas rojos, encendidos, en los balcones. Se va a celebrar la corrida. Todos los mozos del pueblo se hallan congrehados aquí, tienen los carrillos tostados y bermejos. En las ventanas asoman las beldades aldeanas: algunas redondas de faz, con las dos crenchas de pelo lucientes, achatadas; otras, de cara fina, aguileña, y ojos verdes, de un transparente maravilloso, verde; mozas que, en medio de tanta rudeza, de esta tosquedad ambiente, tienen - acaso rezago secular - una delizadeza y señoría de ademanes, una melancolía e idealidad en la mirada que nos hace soñar un momento profundamente.

*La corrida va a comenzar (...)"*²²²

Las primas de Zuloaga, Majas o brujas asistentes a la corrida. Expresión con gracia, garbo y gracejo. También enlutadas visten las piadosas o sombras espectrales en la *Noche de Difuntos* de Regoyos. Formas negras y espirituales. Orantes, fantasmales y nocturnas. Camposanto sobrenatural de nichos iluminandos.



Fig.42 Ignacio Zuloaga *Mi tío y mis dos primas*, 1898-1899



Fig.43 Darío de Regoyos *Noche de Difuntos*, 1886

²²² Azorín: *Castilla*. Madrid, Edaf, 2001, p.56.

Tenebrosidades y fantasmagoría. Curas, cortejos fúnebres, Inquisidores, *Akelarres* y anacoretas. Otros contenidos, significados, alusiones o sugerencias. Confabulación y cercanía con un negro voluptuoso. Complacencia en lo extraño y lo terrible. Bello y terrible. Complicidad con lo macabro y la abulia. Estar encantado con el drama. Experimentar (en determinadas dosis) el mal, el vicio, el pecado. Contemplar cómplice lo decadente, lo perverso. Preferir la noche al día. Verlo todo negro. Percibir y mirar como un simbolista.



Fig.44 Ricardo Baroja *El paseo de los curas*, ca. 1908

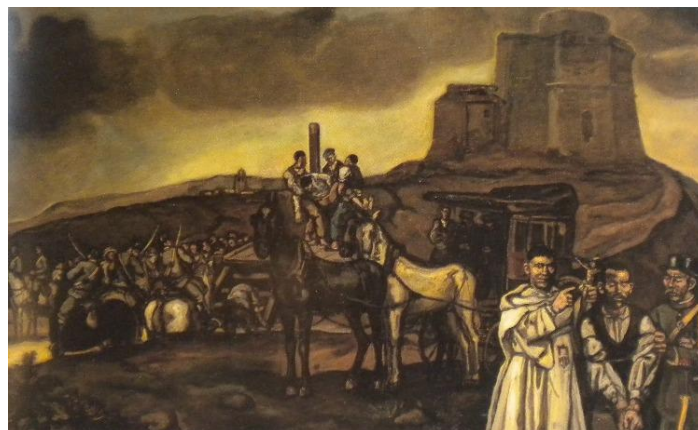


Fig.45 José Gutiérrez Solana *Garrote vil*, 1931

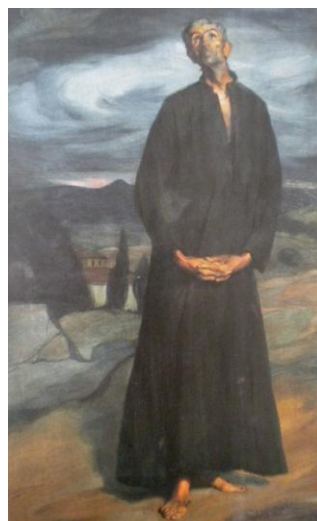


Fig.46 Ignacio Zuloaga *Anacoreta*, 1907

*"En el tema de la meseta castellana es acaso donde Zuloaga alcanza la mayor intensidad: es, a nuestro juicio, más robusto y sintético que en el otro, aunque menos decorativo, menos brillante. Tórnase aquí hosca su pintura, y los hombres, como los paisajes que les rodean, viven una vida de alucinación, espectral. También se nota una especie de propensión al simbolismo. Hay en tales lienzos alucinantes una no pequeña cargazón de subjetivismo. (...) No es Spúlveda, la Sepúlveda concreta, ni son sus mujeres lo que ha querido aquí representar: es una de sus visiones barrocas de Castilla, la de los cielos apocalípticos y los flancos escuetos; la de los largos silencios solemnes y horizontes son término; la Castilla de faz dorada que bruñe el cielo, vista en su presente ruinoso a través de un vago recuerdo del pasado."*²²³

Tipos, autómatas, espectros, disciplinantes, muertos, sombras, fantasmas, imágenes extrasensoriales. España profunda de flagelados y crucificados en espacios místicos. Sin referencias espacio - tiempo, en un interminable e inabarcable paisaje castellano. Desolado y decadente. Tierra en la que se encuentran y confunden la realidad con la creencia o irrealidad religiosa. Contradice así la percepción visual objetiva. Tradiciones y supersticiones. Procesiones de pasión, sangre y muerte.



Fig.47 Ignacio Zuloaga *El Cristo de la Sangre*, 1911

*"¡Eternidad, insondable eternidad de dolor! Progresará maravillosamente la especie humana; se realizarán las más fecundas transformaciones. Junto a un balcón, en una ciudad, en una casa, siempre habrá un hombre con la cabeza, meditadora y triste, reclinada en la mano. No le podrán quitar el dolorido sentir."*²²⁴

²²³ Encina, Juan de la, op. cit., p.33.

²²⁴ Azorín, op. cit., p.67.

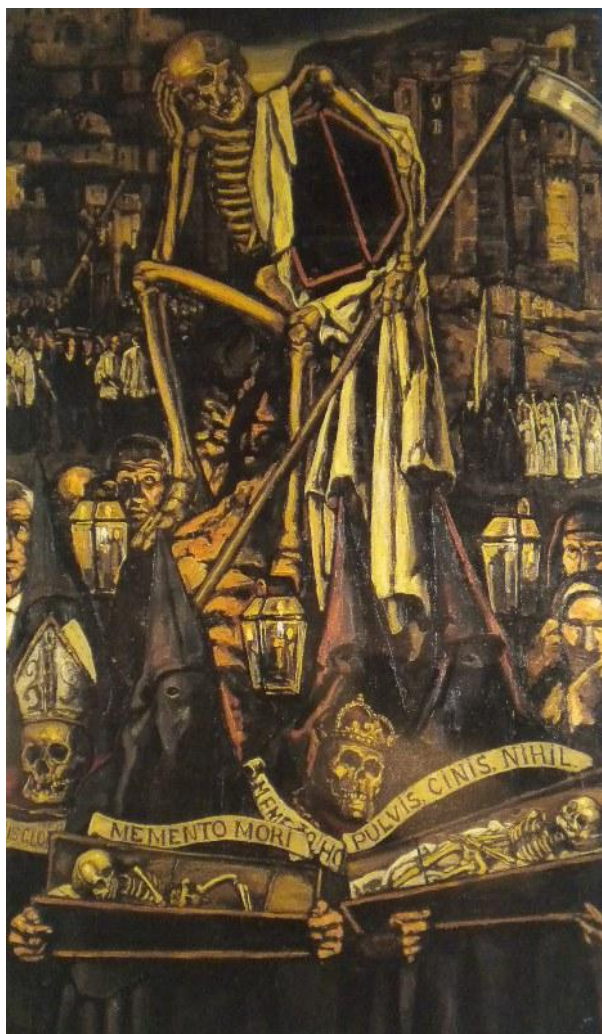


Fig.48 José Gutiérrez Solana *La Procesión de la Muerte*, 1930

"No puede ver el mar la solitaria y melncólica Castilla. Está muy lejos el mar de estas campiñas llanas, rasas, yermas, polvorientas; de estos barrancales pedregosos; de estos terrazgos rojizos, en que los aluviones torrenciales han abierto hondas mellas; de estas quiebras aceradas y abruptas de las montañas; de estos mansos alcores y terrenos, desde donde se divisa un caminito que va en zigzag hasta un riachuelo. Las auras marinas no llegan hasta estos poblados pardos, de casuchas deleznales, que tienen un bosquecillo de chopos junto al ejido. Desde la ventanita de este sobrado, en lo alto de la casa, no se ve la extenxi3n azul y vagarosa; se columbra allá en una colina una ermita con los cipreses r3gidos, negros, a los lados, que destacan sobre el cielo l3mpido.

(...)

*No puede ver el mar la vieja Castilla: Castilla, con sus vetustas ciudades, sus catedrales, sus conventos, sus callejuelas llenas de mercaderes, sus jardines encerrados en los palacios, sus torres con chapiteles de pizarra, sus caminos amarillentos y sinuosos, sus fonditas destartaladas, sus hidalgos que no hacen nada, sus muchachas que van a pasear a las estaciones, sus cl3rigos con los balandranes verdosos, sus abogados -, que todo lo sutilizan, enredan y confunden. Puesto que desde esta ventanita del sobrado no se puede ver el mar, dejad que aqu3, en la vieja ciudad castellana, evoquemos el mar."*²²⁵

²²⁵ Azor3n, op. cit., pp.77-78.

II. EUSKAL HERRIA, GALICIA, REGIONALISMOS, *QUIETISMOS*.

*Ikusi mendizaleak
baso eta zelaia,
mendi tontor gainera
igo behar dugu.*

*Ez nekeak, ezta bide txarrak;
gora, gora, neska-mutilak, a, a, a,
Gu euskaldunak gara,
Euskal Herrikoak.*

*Hemen mendi tontorrean,
euskal lurren artean,
begiak zabaldurik,
bihotza erreta.*

*Hain ederra, hain polita da ta,
gora, gora Euskal Herria, a, a, a,
Gu euskaldunak gara,
Euskal Herrikoak.
Gu euskaldunak gara,
Euskal Herrikoak*

*Mirad montañeros
los bosques y los campos
a la cima de la montaña
hemos de llegar*

*Ni el cansancio, ni el camino duro
Arriba, arriba, chicos y chicas, a, a, a,
Nosotros somos vascos
de Euskal Herria*

*Aquí en la cima del monte,
entre tierras vascas,
los ojos abiertos,
el corazón ardiendo.*

*Tan bella, tan hermosa,
arriba, arriba Euskal Herria, a, a, a,
Somos vascos,
de Euskal Herria,
Somos vascos,
de Euskal Herria.*

IKUSI MENDIZALEAK
Canción popular vasca



Fig.1 Valentín de Zubiaurre *Bersolaris*, c.1916-1917

a) La romería y la mar.

Los *Bersolaris* de Valentín de Zubiaurre (Madrid, 1879-1963) otean el horizonte de su Arcadia nacionalista e improvisan los versos en euskera. Las figuras quedan recortadas en el paisaje. Euskal Herria es un paraíso simbolista primitivo, de ritos y tradiciones milenarias. Paisaje y paisanaje autóctono hierático e idealizado en los lienzos. Las pinturas no simbolistas, no comparten esta sensación de quietud simbólica o icónica. En las romerías, procesiones y celebraciones regionalistas, las escenas tienen mayor movimiento y teatralidad. La anécdota folclórica se subraya y no supera los registros costumbristas. A modo de ejemplo pensamos en Salaberría, Díaz Olano o Losada.



Fig.2 Elías Salaberría *Procesión en Lezo*, hacia 1912



Figs.3 y 4 Ignacio Díaz Olano *Vuelta de la romería del Calvario*, 1903
Manuel Losada *Sardineras*

"ÁGUEDA está sentada cerca de la ventana, se inclina hacia la costura y apoya los pies en un taburete pequeño. Esbelta, delgada, algo rígida en sus ademanes, como es, parece evocación de las imágenes religiosas de la antigua Bizancio. Su tez pálida, sus párpados caídos, su sonrisa de ensimismamiento fuerzan a la imaginación a suponer alrededor de su figura una flordelisada aureola, como la de las vírgenes de los medievales retablos."

"(...) y en el marco de la ventana se destaca, en el ambiente gris del día húmedo de primavera, una ermita, a lo lejos, sobre una loma verde, con el verde brillante de las praderas umbrías.

En el jardín resuena la lluvia al caer sobre las hojas de los árboles, y sólo de cuando en cuando, rompiendo el murmullo monótono del agua que cae, llega de fuera el chirrido de las ruedas de una carreta, el aida melancólico del boyerizo, el cacareo lejano de algún gallo o la canción clara y alegre de los martillos del herrero sobre el yunque."

"(...) ÁGUEDA queda sola, pensativa. De vez en vez interrumpe su trabajo para mirar a su alrededor, y en su cara, pálida y nerviosa, se nota el aleteo de las ideas que agitan su alma. Tan pronto sonrío dulcemente, con una sonrisa hermética, matizada a veces de ligero tinte de ironía, como clava los ojos en la ermita lejana del pueblo, que se ve por la ventana, con los contornos borrados por la humedad."

"ÁGUEDA vuelve a quedar sola, y pasan las horas, lentas, iguales, monótonas, medidas por el reloj de la iglesia del pueblo, cuyas campanadas vibran en el aire tristemente. Y ÁGUEDA tan pronto coquetea sola y sonrío con una sonrisa hermética de ligero matiz de ironía, como clava los ojos en la ermita del pueblo, que aparece borrosa en el aire húmedo y opaco.

Hay momentos en que deja de llover, y sale un sol dorado de primavera; entonces ÁGUEDA se asoma a la ventana, y recibe la caricia del sol y aspira con voluptuosidad el olor húmedo de tierra."²²⁶



Fig.5 Ramón de Zuburre *Dulcisima Mirentxu*

La Casa de Aizgorri (1900) de Baroja recrea esa quietud y sosiego simbolista. Señalamos sus descripciones sensoriales, los rasgos y gestos de Águeda. El silencio, el clima y el marco de quietud evocan el paraíso de Ramón de Zubiaurre (Garay Vizcaya, 1882-1969). Paraje de vida primitiva y tiempo estancado. *El mayorazgo de Labraz* (1903) y *Zalacaín el Aventurero* (1908) también transcurren en esta tierra vasca simbólicamente poetizada por Pío Baroja. El escritor fue uno de los intelectuales del 98 que colaboraron en la revista "Hermes" (1917-1922), al igual que Miguel de Unamuno o Ramiro de Maeztu.

²²⁶ Baroja, Pío: *La Casa de Aizgorri*. Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp.39-40, 45 y 49.

Añadimos la referencia a la novela del mismo autor *Zalacaín el aventurero*. Madrid, Espasa, 2011.

Euskal Herria es la Arcadia paradisíaca que defendía el fundador del Nacionalismo Vasco Sabino Arana (Bilbao, 1865-1903). El contexto de este nacimiento entremezcla las consecuencias de las Guerras Carlistas y la restauración de la monarquía con Alfonso XII. El jefe de Gobierno y artífice del sistema de Restauración Cánovas del Catillo, abolió los Fueros Vascos en 1876. El País Vasco vive su revolución industrial de finales del siglo XIX. Los cambios políticos, económicos y sociales se multiplicaron. Arana estudia la lengua y tradiciones vascas. Defiende una postura conservadora, religiosa y tradicional que preserve las esencias de su nación: "Dios y Ley Vieja". Arana idealiza la vida rural de los caseríos a modo de utopía tradicionalista y contra el empuje industrial. A partir del año 1898, el Partido Nacionalista Vasco concurre a las elecciones. Sus postulados sobre raza, religión, tradición e independencia evolucionaron y se dieron escisiones. Tras el reinado de Alfonso XIII y la dictadura de Primo de Rivera, se reorganizó el partido.²²⁷



Figs.6 y 7 Ángel Larroque *Romería*, 1912
Hilanderas vascas, 1916

"El sentimiento de las armonías grises parece ser uno de los tónicos del arte vasco. Las armonías de color más perfectas que hasta ahora han construido los vascos, se sustentan en gamas grises. (...) Tal vez lo sustancial del espíritu vasco, su fondo íntimo, requiera formas de expresión más bien profundas que vibrantes. Es la antípoda del levantino."

"(...) Su subjetivismo, el henchimiento emocional de su espíritu, les exige el desbordamiento de las formas normales, de modo que el "realismo" de los vascos está siempre condicionado por la emoción. Así se explica la impresión de extrañeza que causan sus obras (...) "

*"(...) El ambiente físico en que viven es gris como el castellano. Por eso, lo mismo cuando viven y trabajan sobre la meseta y el desierto poblado de ruinas y siluetas heroicas, que cuando día a día van llenando las retinas de los grises de las brumas, los verdes, azules y violetas de Cantabria, sufren como un imperativo externo, concordante con su subjetividad de la armonía del gris."*²²⁸

Este complejo contexto histórico-político determina el caso de la pintura vasca. Juan de la Encina publicó en 1920 *La Trama del Arte Vasco* aclarando algunos de sus aspectos. Francisco Iturrino, Manuel Losada, Ignacio Zuloga, Adolfo Guiard, Anselmo Guinea, Pablo Uranga, Ángel Larroque, Juan de Echevarría, Aurelio Arteta, Antonio de Gueza, Gustavo de Maeztu, Ricardo Baroja, Nemesio Mogrobojo, los Arrúe y los Zubiaurre, son algunos de los creadores vascos.

²²⁷ Granja Sainz, José Luis de la: *El nacionalismo vasco. Claves de su historia*. Madrid, Anaya, 2009.

²²⁸ Juan de la Encina: *La trama del Arte Vasco*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998, pp.35-36. Esta publicación cuenta con una introducción de Miriam Alzuri. La 1ª edición se publicó en Bilbao, Publicaciones Editorial Vasca, 1920. Juan de la Encina vertió sus conclusiones tras la Exposición Internacional de Pintura y Escultura celebrada en Bilbao en 1919.

La Asociación de Artistas Vascos, la existencia de un circuito expositivo y un mercado, favoreció las condiciones idóneas de diferenciación y carácter renovador del arte vasco respecto al resto del Estado. Los artistas vascos junto con los catalanes, fueron los núcleos que bajaron a París y conocieron sus novedades artísticas. Juan de la Encina destaca a la Escuela Vasca por su originalidad, modernidad y carácter diferencial. Apunta elementos comunes entre los artistas y una pintura emparentada con la tradición. Una espiritualidad tiñe las obras de esencia, identidad, tradición, costumbres y paisaje. Se trata de una pintura de carácter singular y estético. Se da en el caso vasco una particular comunión y comunicación entre tradición y modernidad. El subjetivismo pictórico presenta visiones estáticas y estéticas de emoción e identidad. Esta emoción artística no entiende de anécdotas pintorescas. En el Simbolismo vasco, las danzas, tipos y paisajes, superan y trascienden los recursos costumbristas o regionalistas.



Dantzaris en las fiestas de la Virgen Blanca Vitoria-Gasteiz, Agosto 2015

"En el color, les ha dado los grises, los azules, violetas y oros pálidos, las armonías melancólicas o tenebrosas. En la forma, al estilo escueto, anguloso, rígido, a grandes trazos sintéticos, pero animado por íntimas cadencias rítmicas. La ondulación clásica es ajena a lo vasco. Su ritmo predilecto es quebrado. Las danzas parecen haber comunicado su manera de estilo a los artistas. La danza que inventa un pueblo, o que la toma de otro, asimilándosela, puede instruirnos tal vez no poco sobre el concepto estético peculiar a ese pueblo. Por nuestra parte, hallamos semejanza entre las danzas vascas y los productos de un arte vasco criado en el seno de la cultura moderna.

*Atraídos por el estilo de su país, los vascos lo han convertido en tema principal de sus obras. Los tipos raciales, las costumbres campesinas, los paisajes, el aspecto y vida de los poblados, el mar y sus gentes, han sido por ellos representados con cierta profundidad. Desde las expansiones físicas en romerías y holgorios hasta los acentos de pura calidad espiritual, le emoción religiosa, la melancolía y añoranza, todas las formas de la vida vascongada y su paisaje se han engastado en el arte."*²²⁹



Figs.8-10 Anselmo Guinea *Aurresku*, hacia 1901

Obdulio López de Uralde litografías *Euskal Dantzariak - Bailarines Vascos*, hacia 1932

Portada *La Libertad* Agosto 1932

²²⁹ *ibid.*, pp.39-40.

Exposición de Obdulio López de Uralde *Euskal Dantzariak - Bailarines Vascos*. Vitoria, Museo de Bellas Artes de Álava, 2015.

Nombramos a la Asociación Cultural Indarra - Indarra Euskal Kultur Elkartea de Vitoria-Gasteiz. Ejemplo de difusión de la cultura, danzas, música y tradiciones vascas.

Aurelio Arteta (Bilbao, 1879-1940) pinta estas romerías y celebraciones.²³⁰ Su pintura concisa desprende sobriedad, fuerza y carácter en sus figuras. El pintor es otro de los artistas vascos vinculados con París como Iturrino o Zuloaga. Conoce la pintura primitivista de Gauguin, las alegorías clásicas de Puvis de Chavannes y los nuevos usos del color de Pont-Aven y los *nabis*. Pinta con lenguaje moderno sus visiones simbólicas asentadas en la tradición. Sus formas simplificadas, serenidad y gestos ensimismados, dignifican sus personajes.

*"La clave fundamental de esta identidad conflictiva que tiene la llamada "escuela vasca de pintura" se sitúa en el momento de su propia génesis. Entre fines del siglo XIX y principios del XX el País Vasco sufre una transformación global: sistemas productivos y estructura económica, mapa social, territorio y ciudad, instituciones de toda índole, vida intelectual y cotidiana. También en todos los órdenes de la producción cultural. Al no existir prácticamente un pasado artístico ponderable, entre finales del siglo XIX y principios del XX se constituyen apresurada y simultáneamente los pilares de una modernidad y una tradición artísticas. Dicho de otra manera: las formas que va produciendo una mirada que ya es "mirada moderna" se reciben transmutadas en imágenes ancestrales, en raíces que parecen provenir de un tiempo indeterminado: de la propia substancia antropológica del pueblo vasco. Se consolida así una especie de "mito del origen" que habla a la vez de esencia y trascendencia, de vaticinios y que, incluso, es etiológico, ya que desvela los males y demonios primigenios."*²³¹



Fig.11 Aurelio Arteta *Camino de la fiesta*, 1913



Figs.12 y 13 Aurelio Arteta *Ezpatadantzaris*, 1913
Volviendo de la romería, 1913

²³⁰ González de Durana, Javier: *Aurelio Arteta*. Madrid, Fundación Mapfre, 2008.

Añadimos la referencia al catálogo de exposición *Trama e hilos sueltos: diálogo entre dos colecciones de Arte Vasco*. Vitoria, Museo de Bellas Artes de Álava, Diputación Foral de Álava, 2014.

²³¹ Brihuega, Jaime: "Metales en un crisol. Encrucijada plástica de Aurelio Arteta", cat. exp. *Aurelio Arteta una mirada esencial (1879-1940)*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998, p.15.

El catálogo incluye el estudio de Edorta Kortadi: "Aurelio Arteta, entre la Renovación y las Vanguardias", pp.37-92.

Sus imágenes ancestrales representan una identidad colectiva y su cultura tradicional. Etnografía poetizada y cultura visual propia. Las figuras se fusionan con el paisaje del paraíso mitológico. Realidad y mito intemporal. Solemnidad simbólica y gravedad en los gestos. Raíces y folclore emparentados con un lenguaje moderno y renovación artística. Sublima los parajes y ritos, reales e imaginados.



Fig.14 Aurelio Arteta *En la romería I*, c.1917-1918

*"Gradualmente, entre el final del siglo XIX y las primeras décadas del XX en el País Vasco se irán produciendo y acumulando un conjunto de obras artísticas que, en lo temático despliegan reiteradamente imágenes del paisaje físico y humano estrictamente circundante. Crean con ello un clima semántico que resbala entre lo etnográfico-descriptivo y una antropología esencialista. Pero, al mismo tiempo, los lenguajes visuales con que se construye este universo especular están unidos a base de aquellos elementos que han ido tejiendo la modernidad internacional. Primero serán impresionismo, divisionismo, realismo social, simbolismo... Luego fauvismo, cubismo, postcubismo, déco y todas las formas que adoptan los realismos de nuevo cuño internacionales (...) Los escenarios real y mítico sobre los que la idea de pintura vasca se va tejiendo no pueden estar, pues, más enmarañados."*²³²



Figs.15 y 16 Aurelio Arteta *Campesinas vascas con frutas y hortalizas*, c.1913-1915
Al mercado, c.1913-1915



Figs.17 y 18 Aurelio Arteta *Campesino con una vaca y una ternera*, c.1913-1915
Al caserío, c.1913-1915

²³² ibid., p.16.

Arteta ejemplifica el encuentro de tradición y modernidad. Su ciclo alegórico de los alimentos para el Palacio de Munia de Cruces, idealiza el trabajo rural. A modo de friso monumental, usa con libertad el color y delimita con contornos oscuros. Arteta conecta con Sunyer, Hugué y el *Noucentisme* catalán. Un Simbolismo con vocación clasicista. En el *Novecentismo* se encuentran Clasicismo y Modernidad. La contención, armonía e idealidad clásica, impregna de mitología moderna lo vernáculo o tradicional. Pastoral paradisíaca o Arcadia clásica. Este ciclo alegórico anuncia su trabajo mural en el edificio del Banco de Bilbao en Madrid (1920). En este caso las escenas rurales se completan con *El trabajo intelectual* o *Los descargadores*. Se encuentran en el ciclo la evocación clásica con la modernidad, el trabajo rural con la industria. Al carácter épico y monumental del trabajo se añaden la geometrización, Realismo Social y Postcubismo.

*"Es más, la mistificación de la bondad de lo rural, la idealización del trabajo en el campo y la propensión, a veces casi ingenua, de querernos devolver en pintura la esencia de una arcadia nativa intemporal ¿no es en Arteta en buena medida semejante a determinadas propuestas coetáneas de Sunyer y Manolo Hugué? Efectivamente lo es, aunque en Sunyer y Manolo lo catalán se hipostasie hacia el concepto más amplio de lo mediterráneo y en Arteta la especificidad del tema vasco siga siendo determinante. A través de la reelaboración de lo pastoral y del tratamiento del desnudo como motivo, Sunyer y Manolo dieron unas pistas sobre el sustrato clasicista de sus poéticas que no se encuentran en Arteta. Pero no por ello el artista vasco dejó de estar en espontánea sintonía estética con ellos."*²³³

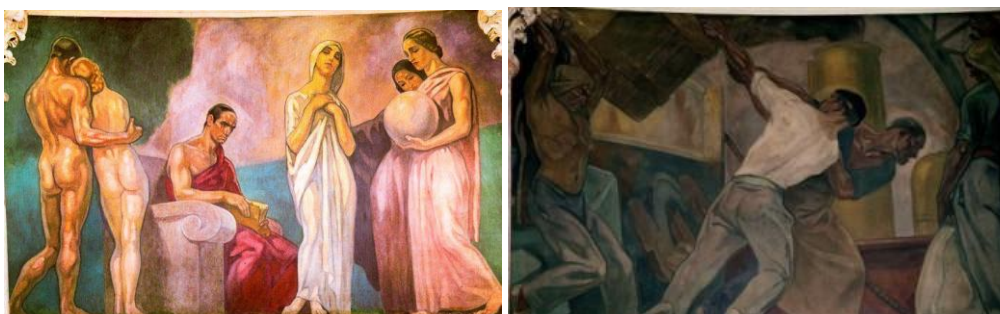


Fig.19 y 20 Aurelio Arteta *El trabajo intelectual*
Los descargadores, c.1920-1922



Figs.21 y 22 José María de Ucelay *Bodegón ante el monte La Rhune*, hacia 1930
Antonio de Guezoa Bakio

²³³ Carmona, Eugenio: "Novecentismo y Vanguardia en las artes plásticas españolas 1906-1926", cat. exp. *La Generación del 14. Entre el Novecentismo y la Vanguardia (1906-1926)*. Madrid, Fundación Mapfre, 2002, p.36.

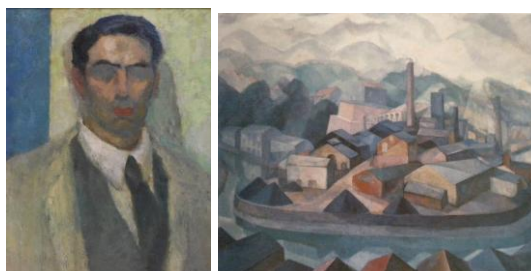
Comisariado Eugenio Carmona y María Dolores Jiménez-Blanco.

El catálogo incluye los estudios:

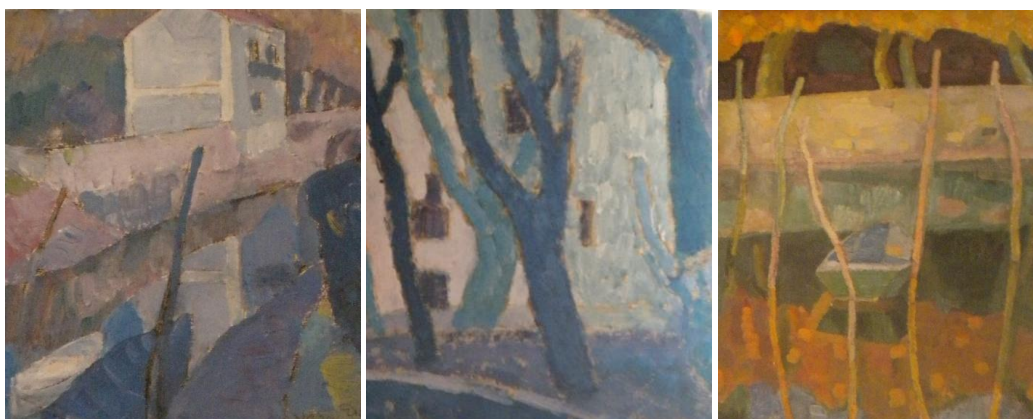
Jiménez Burillo, Pablo: "La Generación del 14. Comentarios a una exposición", pp.9-11.

Jiménez-Blanco, María Dolores: "Desde París. Picasso, Gris, Miró 1906-1926", pp.69-99.

Pese a que el País Vasco viviera un desarrollo industrial convirtiéndose en una potencia periférica, son las visiones rurales las que prevalecen en la pintura simbolista. Entroncan con ese ideal de vida sencilla y primitiva. Pensamos en las escenas rurales y metafísicas de José María de Ucelay (Bermeo, 1903-1979) o Antonio de Gueza (Bilbao, 1889-1956). El pintor andaluz Daniel Vázquez Díaz (Huelva, 1882-1969) trabajó vinculado al País Vasco y conoció ese avance industrial. Pero son en sus paisajes de influjo *nabi* donde se evidencia sus conocimientos simbolistas, Pont-Aven y Gauguin. No nos adentramos en su aportación vanguardista.



Figs.23 y 24 Daniel Vázquez Díaz *Autorretrato*, c.1912
La fábrica dormida, 1925



Figs.25-27 Daniel Vázquez Díaz *El canal*, 1918
Paisaje de Fuenterrabía, c.1917-1918
La barquita verde en el agua, c.1917-1918

"Igual que los nabís, Daniel Vázquez Díaz comenzó realizando pequeños estudios de imágenes de la vida cotidiana. En ellas combina varios registros, desde impresionistas, como Renoir, hasta llegar a Bonnard (...)

La liberación de las ataduras de la pintura española le permite una nueva captación de la luz y sus matices hasta llegar a crear a un tiempo instantes líricos y disposición por lo constructivo, gracias a unas formas como bloques que son anticipo de lo que será su futura pintura. Insistiendo en esas afinidades con los nabís, uno de los temas más característicos del pintor onubense será el paisaje. Infinitas imágenes donde la naturaleza es recreada a partir de árboles planos en movimiento sobre aguas estancadas.

A todo ello hay que sumar el interés por el simbolismo que también compartieron algunos de los nabís." ²³⁴

²³⁴ García, Isabel: "Asomarse al caleidoscopio. Vázquez Díaz entre 1904 y 1924", cat. exp. *Daniel Vázquez Díaz 1882-1969*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-MNCARS, Museo Bellas Artes de Bilbao, 2004, p.29
Comisariado Isabel García, Jaime Brihuega y textos de los comisarios, Ana Berruguete, Javier Pérez Segura, María Dolores Jiménez-Blanco, Ángel Benito, Rafael Canogar.

Estas cadencias *nabi* narcóticas, poéticas, silenciosas y plácidas de Vázquez Díaz contrastan con las reuniones y sobremesas de autoridades e intelectuales de Ramón de Zubiaurre. Los hermanos Zubiaurre eran sordomudos. Pintan parajes arcaicos en los que los grupos humanos superan los recursos regionalistas e idealizan estas figuras. En el caso de *Los intelectuales de mi aldea*, el pintor ironiza con sus aldeanos en conversación. El grupo en pleno debate pese a vestir vestimentas tradicionales, se acicalan con chisteras y consultan voluminosos libros. Los bodegones y naturalezas muertas completan las escenas pintadas.



Fig.28 Ramón de Zubiaurre *Autoridades de mi aldea*, hacia 1909-1910

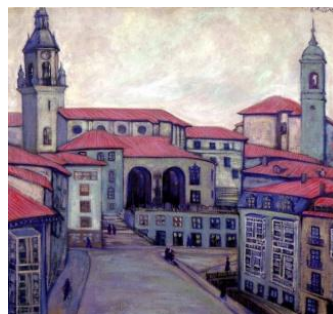


Figs.29 y 30 Ramón de Zubiaurre *Los intelectuales de mi aldea*
Los intelectuales de mi aldea, c.1912-1913

Otras habitantes de Euskal Herria son la vieja alcahueta de Ortiz de Urbina y las brujas vitorianas de Ángel Olarte.²³⁵ La riqueza de la mitología vasca conforma un mundo paralelo repleto de personajes y mitos legendarios. La diosa *Mari*, las hadas o *Lamias*, *Basajaun* y *Tartalo* son algunos de sus personajes mitológicos. El caso de este pintor gasteiztarra formado en Madrid, es una rareza simbolista. Pinta rincones de su ciudad y *akelarres*. Emplea gamas frías y negruras.

²³⁵ Catálogo de exposición *Ángel Olarte*. Vitoria, Museo de Bellas Artes de Álava, 2009. Comisariado y texto Santiago Arcediano Salazar.

Las brujas de Olarte nos recuerdan al tenebroso *Akelarre* de *Las Brujas de Zugarramurdi* (2013) con Carmen Maura y Terele Pávez entre las convocadas por el director de cine Álex de la Iglesia.



Figs.31-33 Mauro Ortiz de Urbina *La madre del pintor*, hacia 1909
 Ángel Olarte *La vieja del Mentirón*, 1922
Plaza de la Virgen Blanca, Iglesia de San Miguel, hacia 1923



Figs.34-36 Ángel Olarte *La bruja*, hacia 1922
Retrato de anciana con cráneo de cabra, 1924
Las brujas o Aquelarre

En los retratos de Olarte o en su *Adán y Eva*, se da un encuentro simbolista con el Retorno al Orden o los Nuevos Realismos. Otro ejemplo que demuestra la compleja definición del caso del Simbolismo español.



Figs.37-39 Ángel Olarte *Retrato de Obdulio López de Uralde*, hacia 1919
Retrato de caballero con libro en la mano, hacia 1923
Adán y Eva

Vuelve a darse el encuentro con nuevos lenguajes en los Zubiaurre. Sus escenas de vidas y costumbres rústicas presentan el trabajo rural. Las formas de vida vinculadas al caserío y el cultivo de la tierra se "elevan" a un plano ideal. Los Zubiaurre se recluyen en sus atmósferas *quietistas*. Sus escenas primitivas de fechas tempranas, derivan en un encuentro con lenguajes modernos como la Nueva Objetividad, Nuevos Realismos o Verismo. Las figuras contenidas, hieráticas y distantes, responden a una depuración formal. Los elementos etnográficos o costumbristas se representan con objetividad al detalle y preciosismo propio de los pintores Primitivos y Flamencos. Carmona lanza esta hipótesis:



Figs.40 y 41 Ramón de Zubiaurre *Vendedoras de manzana*, 1917
Valentín de Zubiaurre *Merienda de pescadores*

*"No estuvo, por tanto, el arte de los Zubiaurre, al menos el de Valentín, tan alejado de los referentes de otros creadores de su tiempo, sino más bien, al contrario, y quizás la reiterada reproducción de sus obras enraizadas en el costumbrismo vernaculista vasco ha hecho pensar otra cosa. Es más, algún crítico sagaz, desnudando tanto la obra de Valentín como la de Viladrich de sus tipos y motivos ha sabido ver un primado de lo objetivista, sobre todo en los rostros de los personajes, que trae al paso el recuerdo - aunque salvando las distancias - del verismo alemán e italiano. ¿Existió por tanto en Valentín de Zubiaurre, al igual que en Viladrich, un germen novecentista que, al igual que Togores o Feliú Elías, podría haberles llevado al entorno o la premonición de la Nueva Objetividad? La pregunta es de difícil respuesta aunque no es ocioso plantearla. En cualquier caso, la lejanía de ambos con los temas modernos o con los temas burgueses de la vida cotidiana les alejó del marco de la Nueva Objetividad. Pero no hay que dejar a un lado la posibilidad de que esta nueva perspectiva sobre sus obras abran caminos de valoración hasta ahora no transitados."*²³⁶



Figs.42 y 43 Valentín de Zubiaurre *Versolaris o Algunos de mis paisanos*, 1913
Familia Vasca, 1953

²³⁶ Carmona, E., op. cit., p.39.

Añadimos la referencia al catálogo de exposición *Novecentismo y Vanguardia (1910-1936) en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, bbk, 2009. Comisariado de Eugenio Carmona. El catálogo incluye los estudios:
Mur, Pilar: "Después de la edad de la inocencia", pp.17-32.
Carmona, Eugenio: "Vernáculo y moderno. Novecentismo y Vanguardia en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao", pp.33-86.

Formados en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y presentes en las Exposiciones Nacionales, en los Zubiaurre también se repite ese complejo encuentro entre lenguajes artísticos. El carácter estático y primitivo de *Versolaris o Algunos de mis paisanos* (1913) evoluciona en *Familia Vasca* (1953). En fecha avanzada (muy avanzada) su lenguaje entronca con la Nueva Objetividad. Hieratismo y estatismo *naïf* que trasciende e idealiza las figuras de las vidas marineras.



Fig.44 Valentín de Zubiaurre *Salida de las lanchas*

"(...) el mar entonces no era tan bueno como hoy, ni tan pacífico; pero sí más hermoso, más pintoresco, un poco más joven. La belleza del mundo y del mar dependía en gran parte de su rutina y de su inmovilidad.

El mapa espiritual del universo de aquella época era como un plano de diferentes colores, en donde se apreciaban no sólo las entonaciones fuertes, sino los más ligeros matices.

Hoy, estos matices se pierden; el mundo lleva el camino de confundir y borrar sus colores. (...) La musa del progreso es la rapidez; lo que no es rápido está condenado a morir.

Todo ello es mejor, ¿quién lo duda? Indica más civilización; pero para el que todavía conserva en la retina el recuerdo del mar antiguo, para éste, la confusión moderna es un espectáculo lamentable."

"¡Oh días de calma! ¡Oh momentos de indolencia!

¡Cuántas horas no habré pasado en la hamaca contemplando el mar, claro o tempestuoso, verde o azul, rojo en el crepúsculo, plateado a la luz de la luna y lleno de misterio bajo el cielo cuajado de estrellas!"²³⁷

La costa vasca remite a la idea de los paraísos primitivos simbolistas. Tiempo y vidas estancadas. Interpretación del mundo tradicional vasco de marineros casi estatuarios. Este estatismo acentúa su carácter casi místico, espiritual y simbólico. Intrahistoria de creencias ancestrales. Paisaje y paisanaje fusionado y quintaesenciado en la pintura de los Zubiaurre o en la novela de Baroja *Las inquietudes de Shanti Andía* (1911).

²³⁷ Baroja, Pío: *Las inquietudes de Shanti Andía*. Madrid, Cátedra, 2010, pp.42-43. (1911)

Añadimos la novela marinera Baroja, Pío: *El laberinto de las sirenas*. Barcelona, Tusquets, 2003. (1923)



Figs.45 y 46 Ramón de Zubiaurre *Familia de pescadores*
Valentín de Zubiaurre *Por las víctimas del mar*, 1914

"He tenido fama de indolente y optimista, de indiferente y apático. Basta poseer una reputación cualquiera, buena o mala, para que las personas conocidas por uno vayan poniendo su piedra en el monumento de valor o de cobardía, de ingenio o de brutalidad, asignado a cada uno. (...)

Según la gente de mi pueblo, la indolencia mía ha sido de esas extraordinarias: borrascas, tempestades, rayos, truenos, nada ha logrado sacarme de mi pasividad habitual.

Se han inventado anécdotas acerca de mi frialdad y de mi indiferencia. (...)

Es indudable que el fondo mío de pereza, de indolencia, ha dado pábulo a estas historias, no lo niego; lo inaudito para mis panegiristas o para mis detractores sería si oyeran que con frecuencia me lamento de mi manera de ser. ¿De no tener mayor actividad? ¿De no tener más espíritu de empresa?

*No, de todo lo contrario. Ciertamente es una demostración de mi naturaleza cínica e inmoral; pero la verdad ante todo."*²³⁸

Ramón de Zubiaurre ilustró junto con Ricardo Baroja una edición de la novela en 1920. Los típicos pesares y desaires simbolistas desasosiegan al marinero Shanti Andía, personaje heroico de Pío Baroja. El marinero de imponente presencia contempla impasible la mar. El pintor enfatiza su carácter de efigie simbólica, petrificada y solemne en puro contraste con la mar impetuosa y el esfuerzo físico del resto de la tripulación. Horizontes interminables e inabarcables fuera del espacio - tiempo. Estética y espacio primitivista en el que se distingue tierra al fondo. Tonalidades verdosas y azules componen la mar.

²³⁸ *ibid.*, p.37.



Fig.47 Ramón de Zubiaurre *El marino vasco Shanti Andía, el Temerario*, c. 1924

"Además de mi apatía e indolencia exageradas un tanto por mis convecinos los luzarenses para presentarme como un tipo estrambótico, soy un sentimental y un contemplativo.

Me gusta mirar, tengo la avidez en los ojos; me quedaría contemplando horas el pasar de una nube o el correr de una fuente. Quizá viviendo en tierra se hubiera desarrollado en mí el sentido musical, como en muchos de mis paisanos; en el mar se ha alargado mi sentido óptico.

Muchas veces me he figurado ser únicamente dos pupilas, algo como un espejo o una cámara oscura para reflejar la Naturaleza.

*Soy, además, al decir de mi familia, un tanto novelero, un tanto curioso y amigo de novedades. Pero ¿qué es la curiosidad - digo yo para defenderme - sino el deseo de saber, de comprender lo que se ignora?"*²³⁹

Julián de Tellaeche (Bergara, 1884-1957) pinta estas familias de la costa. De factura empastada, calidades ásperas y planos de color vibrante. Tellaeche capta los rasgos físicos y expresividad al detalle. Carácter y esencia de la vida marinera. El pintor se ciñó a su repertorio marítimo: barcos, muelles, marinos, mujeres y maternidades.



Figs.48 y 49 Julián de Tellaeche *Pescador viejo*, 1922
Mujeres de la costa, c.1922

²³⁹ íbid. p.43.

"Muchas veces en mi camarote, navegando por el Atlántico o por el mar de las Indias, al pensar en Lúzaró sentía el recuerdo intenso de un monte, de una peña, de un hayal. Veía con la imaginación levantarse Lúzaró sobre el mar, con el río que penetra por su flanco, y veía los montes a un lado y a otro llenos de maizales y de robles.

Entonces me gustaba cantar, en voz baja, zortzicos y sones de tamboril y, al oírmelos a mí mismo, creía andar por las callejuelas de mi pueblo, oler el olor del heno, contemplar las rocas de Izarra azotadas por el mar, y el cielo azul pálido surcado por nubes blancas."²⁴⁰

Aurelio Arteta pinta a los marineros contemplando la galerna. Súbito vendaval del traicionero clima cantábrico. *El timonel* de Quintín de la Torre (Bilbao, 1877-1966) repite esta actitud heroica de los hombres del mar. Expresividad en contacto con Meunier y el influjo de la imaginería barroca. La idealización de estos personajes los transforma en héroes.



Figs.50 y 51 Aurelio Arteta *La galerna*, c.1910-1912
Quintín de la Torre *El timonel*, c.1913

Cabanas (San Sebastián, 1884-1965) y Larroque (Bilbao, 1874-1961) pintan a las mujeres en tierra. Sardineras, madres y guardianas del hogar.²⁴¹ Además de representar estas vidas de trabajo, la costa vasca se nutre de una dimensión fantástica, mitológica y legendaria, que enfatiza un carácter sobrenatural.



Figs.52 y 53 Ángel Cabanas *Pescadores*, hacia 1920
Ángel Larroque *Sardinera*

²⁴⁰ íbid. p.44.

²⁴¹ Catálogo de exposición comisariada por Alicia Fernández López *La imagen de la mujer. Otra mirada*. Vitoria, Museo de Bellas Artes de Álava, 2003.



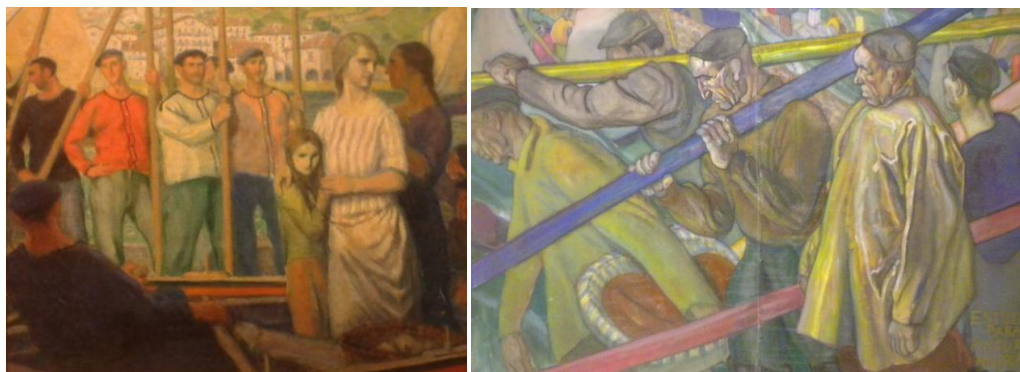
Figs.54-56 Aurelio Arteta *Pescadora en el pueblo o La viuda*, hacia 1915
 Carlos Sáenz de Tejada *Pescadora de Ondarroa*, hacia 1917
 Alberto Arrúe *Pescadora*

"El mismo Yurrumendi aseguraba, según Zelayeta, que aquellas gradas estaban hechas para que las sirenas pudieran ver desde allá las carreras de los delfines, las luchas de los monstruos marinos que pululan en el inquieto imperio del mar.

El agua, verde y blanca, saltaba furiosa entre las piedras; las olas rompían en lluvia de espuma, y avanzaban como manadas de caballos salvajes, con las crines al aire."

"Nuestra inclinación aventurera, en la cual latía ya la inquietud atávica del vasco, pudo aumentarse más oyendo las narraciones de Yurrumendi el piloto, el viejo y fantástico Yurrumendi, amigo y contertulio de Zelayeta padre.

*Eutasio Yurrumendi había viajado mucho; pero era un hombre quimérico a quien sus fantasías turbaban la cabeza. Todos tenemos un conjunto de mentiras que nos sirven para abrigarnos de la frialdad y de la tristeza de la vida; pero Yurrumendi exageraba un poco el abrigo."*²⁴²



Figs.57 y 58 Alberto Arrúe *El regreso de las lanchas*, hacia 1916-7
 Carlos Sáenz de Tejada *Remeros de Ondarroa*, hacia 1917

Alberto Arrúe (Bilbao, 1878-1944) y Carlos Sáenz de Tejada (Tánger, 1897-1958) se añaden al listado de pintores que ensalzan estas vidas de trabajo. Arrúe presenta al grupo femenino en contraste con los remeros vigorosos. Dimensión idealizada y protagonismo del esfuerzo físico.

²⁴² íbid. pp.72 y 75.

Señalamos la exposición *El mar en el arte, el arte del mar* (03/12/11–15/01/11) con obras de la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

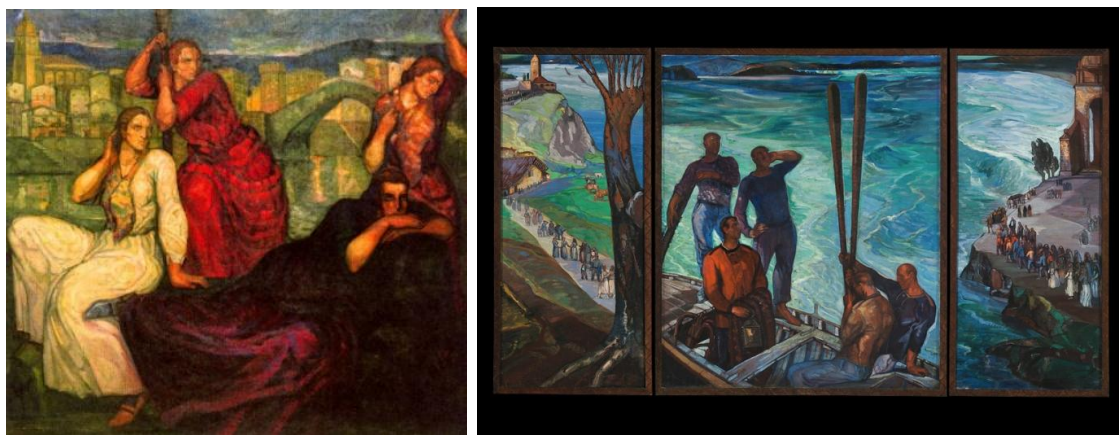
Carlos de Haes, Anselmo Guinea, Francisco Iturrino, Joaquim Sunyer, Aurelio Arteta, Valentín de Zubiaurre, Julián de Tellaache, Antonio de Guezala, José María de Ucelay, Alberto Schommer, Menchu Gal, Mari Puri Herrero, Agustín Ibarrola, Marta Cárdenas, Guillermo Pérez Villalta o Manolo Valdés se incluyeron en la muestra.

"Toda esta serenidad, toda esta placidez se cambia en agitación y violencia cerca de la costa, junto al acantilado del Izarra, con sus lajas pizarrosas, negras, hendidas, y sus rocas diseminadas como monstruos marinos entre las aguas.

La lucha del mar y de la tierra tiene en estos arrecifes acentos supremos. El agua está allí como desesperada, verde de cólera, sin un momento de reposo, y lanza contra las rocas todas sus furias, todas sus espumas.

Los peñascales negros avanzan desafiando el ímpetu de la ola embravecida, y por las hendiduras de las rocas, huellas del combate secular entablado entre el mar y la tierra, penetra el agua y salta a lo lejos en un surtidor blanco y brillante como un cohete."

"Pero cuando la costa y, sobre todo, Frayburu llegan a lo culminante de su fuerza, al paroxismo de su misterio, es al anochecer. Entonces el horizonte se alarga bajo la bruma rojiza, el cielo azul del crepúsculo va palideciendo y sus colores de rosa se tornan grises; los promontorios lejanos, dorados por el último resplandor del sol, desaparecen en la niebla, y Frayburu se yergue en la soledad de su desolación más misterioso y más sombrío, en su continuo reto lanzado al cielo oscuro y al mar hipócrita que intenta conquistarlo." ²⁴³



Figs.59 y 60 Gustavo de Maeztu *Las mujeres del mar*, c.1916
Tierra vasca, Lírca y Religión, 1922

Gustavo de Maeztu (Vitoria, 1887-1947) pinta una mar mitológica. ²⁴⁴ *Las mujeres del mar* son figuras de carácter escultórico. Sinuosidad y potente colorido, intemporales y ensimismadas esperan a los esposos marineros. Mar poetizada en el monumental tríptico-retablo *Tierra vasca, Lírca y Religión*. Composición alegórica de vida y muerte. En el panel izquierdo transcurre una procesión o romería y en el panel derecho los asistentes al entierro llegan al atrio. La vida y la muerte flanquean el panel central de los marineros con los remos en alto. Sus actitudes heroicas y triunfantes destacan frente a la mar de gamas azules, verdes y violetas. Marineros mitificados ante la naturaleza imponente y paradisíaca.

²⁴³ íbid. pp.158-159 y 160.

²⁴⁴ Añadimos los siguientes títulos:

Chávarri, Raúl: *Maestros de la Pintura Vasca*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1973.

Llano Gorostiza, Manuel: *Pintura Vasca*. Bilbao, Artes gráficas Grijelmo, 1965.

Catálogo de exposición *50 años de Pintura Vasca (1885-1935)*. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, Comisaria General de Exposiciones, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, 1971. Comisariado Crisanto Lasterra, Manuel Llano Gorostiza y texto de Manuel Llano Gorostiza.

b) Galicia.

"La preocupación por conseguir un fin nos intranquiliza a todos los hombres, aún a los más desaprensivos, aún a los más indolentes, y yo, por mi parte, hubiera deseado vivir todavía más en cada hora, en cada minuto, sin la nostalgia del pasado ni la ansiedad por el porvenir.

Este deseo es consecuencia de mi fondo de epicureísmo y de la decantada indolencia que tanto me han reprochado, y que, sin duda, desarrolla y exagera la vida del marino.

Realmente el mar nos aniquila y nos consume, agota nuestra fantasía y nuestra voluntad. Su infinita monotonía, sus infinitos cambios, su soledad inmensa nos arrastra a la contemplación.

Esas olas verdes, mansas, esas espumas blanquecinas donde se mece nuestra pupila, van como rozando nuestra alma, desgastando nuestra personalidad, hasta hacerla puramente contemplativa, hasta identificarla con la Naturaleza."

"Todos, sin saber por qué, suponemos al mar mujer, todos le dotamos de una personalidad instintiva y cambiante, enigmática y pérfida."

BAROJA *Las inquietudes de Shanti Andía* (1911)



Figs.61 y 62 Arturo Souto *Mariñeiro e Desnudos*
Mujeres en la playa

La mar también está presente en la pintura de Arturo Souto (Pontevedra 1902-1964).²⁴⁵ Al marinero gallego le acompañan unos inquietantes desnudos femeninos. Figuras femeninas de Expresionismo nervioso.



Figs.63 y 64 Arturo Souto *El regreso del emigrante*
Nova Familia

²⁴⁵ Catálogo Arturo Souto (1937-1964) Óleos y Dibujos. Ourense, Fundación Caixa Galicia, 1996.



Figs.65 y 66 Fernando Álvarez de Sotomayor *Comida de bodas en Bergantiños*, 1916
Salida de misa. Pazo de Mende, 1907

Souto y Fernando Álvarez de Sotomayor (El Ferrol, 1875-1960) pintan la vida rural, costumbres y celebraciones de la Galicia más profunda. Embellecen sus tradiciones y vestimentas típicas. Lucen estas prendas, paños y mantones coloridos en los lienzos *Comida de bodas en Bergantiños* (1916) y *Salida de misa. Pazo de Mende* (1907).²⁴⁶ La vida rural pintada e idealizada, sus tipos de remarcable penetración psicológica y captación de los rasgos físicos. Sobresaliente la naturaleza muerta a la mesa evocando la pintura holandesa del Barroco. Sotomayor es conocedor también de los maestros españoles El Greco, Velázquez y Goya. Galicia de vidas y creencias marineras en la línea de la pintura vasca. Procesiones tradicionales de esas vidas y familias marineras. Regionalismo, Costumbrismo y Simbolismo limitando y estrechamente emparentados. Carácter, identidad, tipos y paisaje.



Fig.67 Fernando Álvarez de Sotomayor *Mujeres de pescadores*

²⁴⁶ Añadimos las referencias sobre el pintor:

Sánchez Canton, F.J.: *F.A. de Sotomayor* Col. Obradoiro. Santiago, bibliófilos gallegos, 1970.
Catálogo de exposición *Sotomayor* Palacio de Velázquez del Parque del Retiro. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1975.



Figs.68 y 69 Fernando Álvarez de Sotomayor *Procesión en Malpica* (La Coruña)
Procesión en Sergude (La Coruña)



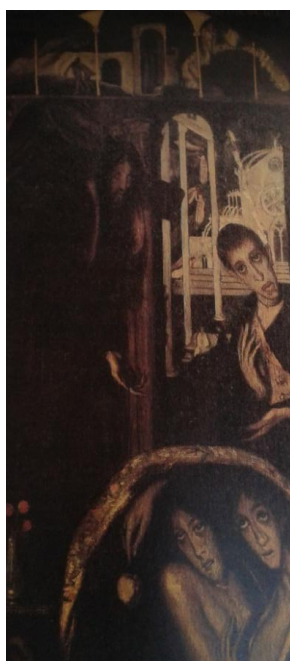
Figs.70-72 Fernando Álvarez de Sotomayor *Pescantina del Berbés* (Vigo)
Rapaza en el monte de Santa Tecla (La Guardia Pontevedra)
Compostelana

Observamos en la pintura de Sotomayor el encuentro con nuevos lenguajes artísticos. Sus pescadoras y rapazas gallegas quedan emparentadas con sus lienzos tardíos. Consonancia con los Nuevos Realismos. En el caso del Simbolismo español, estos encuentros o fusiones artísticas se dan por una alargada cronología y por la naturaleza simbolista porosa y contaminada de influjos variados. Los ecos de Primitivos, Prerrafaelitas, Renacentistas y Flamencos se identifican en la pintura simbolista. *La Dama de las perlas* (1926) y *Crisálida* (1930) observan de manera inquietante.



Figs.73 y 74 Fernando Álvarez de Sotomayor *Dama de las perlas*, 1926
Crisálida, 1930

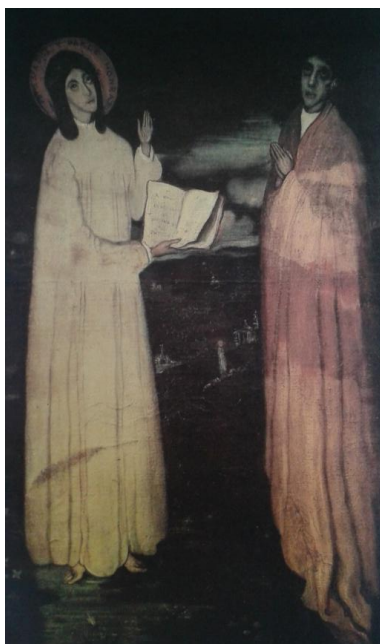
Pero para inquietante en pintura gallega, el caso de Xesús Rodríguez Corredoira (Lugo, 1889-1939). Un halo místico y también perturbador imbuía su pintura religiosa.²⁴⁷ Pinta Galicia como un territorio oscurantista y espiritual. Tono también presente en la literatura de Valle-Inclán al recordar su Galicia medieval de peregrinos, romerías, supersticiones y milagros en *Flor de Santidad* (1904). También Galicia es el escenario de la trilogía de los Montenegro en *Comedias Bárbaras: Águila de Blasón* (1907), *Romance de Lobos* (1908) y *Cara de Plata* (1922). No olvidamos *Los Pazos de Ulloa* (1887) de Emilia Pardo Bazán, título cumbre del Naturalismo.



Figs. 75 y 76 Xesús Rodríguez Corredoira *Sagrada Familia*, 1911
Redención, s.f.

²⁴⁷ Catálogo *Xesús Rodríguez Corredoira (1889-1939) Colección Museo Provincial de Lugo*. Lugo, Museo Provincial de Lugo, Deputación Provincial de Lugo, 2001. Texto de María Quiroga Figueroa

Las hondas creencias religiosas de Corredoira traspasan a sus obras.²⁴⁸ Su misticismo y búsqueda interna determinan su pintura. Completó su formación en Madrid con Cecilio Plá y Joaquín Sorolla. No hay atisbo alguno de luminismo en sus visiones gallegas. Sus figuras son personajes deformados, espiritualizados y atemporales. Misticismo de mitos, ritos, religiosidad y leyendas. Sus fondos negros hacen destacar las encarnaciones espectrales y la gama de colores fríos. El alargamiento del canon recuerda a la expresividad de la pintura del Greco. Corredoira es un personaje atormentado y tétrico de pinturas siniestras. Alucinaciones entre tinieblas, ambientes sombríos, tenebrosidad y fantasmagoría.



Figs.77 y 78 Xesús Rodríguez Corredoira *Orantes*, s.f.
Os Novios, s.f.

²⁴⁸ Catálogo *Xesús Corredoyra*. La Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1993.
Comisariado M^aAntonia Pérez Rodríguez
Pérez Rodríguez, M^aAntonia: "O mundo pictórico de Corredoyra", pp.7-14.
López Gil, Elena: "Xesús Rodríguez Corredoyra", pp.15-22.

La revisión y revalorización del Greco no solo influyó a Corredoira. Esa irrealidad mística, espiritualidad y expresividad del Greco caló en las atmósferas inquietantes del Simbolismo y en las visiones de la *España Negra* más fúnebre.²⁴⁹ Comprobamos la austeridad cromática y palidez en la figura de Picasso y los novicios de Rusiñol. Evocan al maestro los celajes místicos de Toledo, Castilla quintaesenciada, exaltación y misterio en Zuloaga.



Fig.79 Picasso *Retrato de un desconocido al estilo del Greco*, 1899



Fig.80 Santiago Rusiñol *Mansedumbre*, 1897

Rusiñol y Zuloaga fueron grandes conocedores y coleccionistas de sus obras. Imágenes veneradas en las fiestas modernistas de Sitges. Síntesis, melancolía, intensidad expresiva, espiritualización e idealización que influyó en el Simbolismo. Monumentalidad y deformaciones de las figuras anacóreticas. Fondos y cielos apocalípticos. Visiones, éxtasis místicos.

²⁴⁹ Catálogo de exposición *El Greco y la pintura moderna*. Madrid, Museo Nacional del Prado, AC/E Acción cultural española, Fundación BBVA, 2014.

Barón, Javier: "El Greco y la pintura moderna", pp.15-49.

Martínez Plaza, Pedro J.: "El coleccionismo del Greco en España (1808-1902)", pp.77-99.

Barón, Javier: "La influencia del Greco en la pintura moderna, del siglo XIX a la difusión del cubismo", pp.101-197.



Fig.81 y 82 El Greco *Laocoonte*, h.1610-1614
La visión de San Juan, h.1608-1622



Figs.83 y 84 Ignacio Zuloaga *Toledo, desde la Virgen del Valle*, h.1911-1920
Mis amigos, 1920-1932



Figs.85 y 86 El Greco *San Bernardino de Siena*, 1603
 Ignacio Zuloaga *El anacoreta*, 1907

"Desde entonces intimamos algo y hablábamos de pintura, arte que él cultivaba como aficionado. Me decía que a Velázquez le consideraba como demasiado perfecto para entusiasmarle; Murillo le parecía antipático; los pintores que le encantaban eran los españoles anteriores a Velázquez, como Pantoja de la Cruz, Sánchez Coello y sobre todo El Greco."

"(...) Dibujaba figuras locas, estiradas unas, achaparradas las otras; tan pronto grotescas y risibles como llenas de espíritu y de vida.

- Están muy bien - le decía yo contemplando las figuras de su álbum -, pero no se parecen a los originales.

- Eso ¿qué importa? - replicaba él -. Lo natural es sencillamente estúpido. El arte no debe ser nunca natural.

- El arte debe ser la representación de la naturaleza, matizada al reflejarse en un temperamento - decía yo, que estaba entonces entusiasmado con las ideas de Zola.

- No. El arte es la misma naturaleza. Dios murmura en la cascada y canta en el poeta. Los sentimientos refinados son tan reales como toscos, pero aquéllos son menos torpes. Por eso hay que buscar algo agudo, algo finamente torturado." ²⁵⁰

Fernando Ossorio protagoniza *Camino de perfección (Pasión mística)* (1902). Al igual que otros personajes barojianos, la novela atiende a una exploración del arte y la identidad. El influjo del Greco es evidente en *Hambre en Lugo* (1910) de Corredoira. Pinta una realidad paralela angustiada y fanática de trasfondo trágico. Manierismo, misterio, melancolía y tristeza.



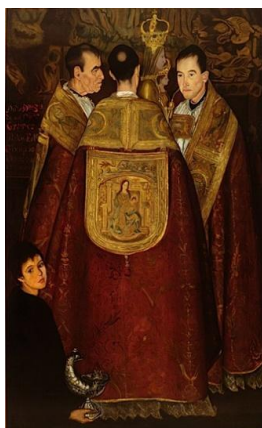
Figs.87 y 88 Xesús Rodríguez Corredoira *San Bernardino (copia El Greco)*
Hambre en Lugo, 1910

²⁵⁰ Baroja, Pío: *Camino de perfección (Pasión mística)*. Madrid, Alianza, 2005, pp.7-8

Pintura anacrónica y medievalista de idealismo e interioridad. Escenas religiosas inexplicables. Deformaciones y carnalidades cerúleas. Atmósferas angustiosas, tétricas, figuras asexuadas y terribles. Espiritualidad siniestra, y apariciones fantasmales. De cromatismo muy austero, preparación negra, oscurantismo, paleta fría e imágenes espectrales. El paraíso infernal de Corredoira se nutre de pesadillas irreales, negrura y muerte.



Figs.89 y 90 Xesús Rodríguez Corredoira *Asunto bíblico*
Pintado no Purgatorio, 1912

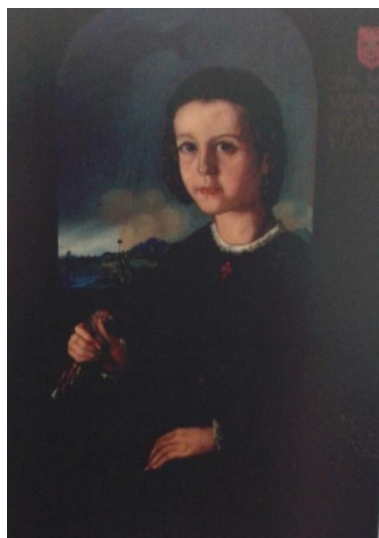
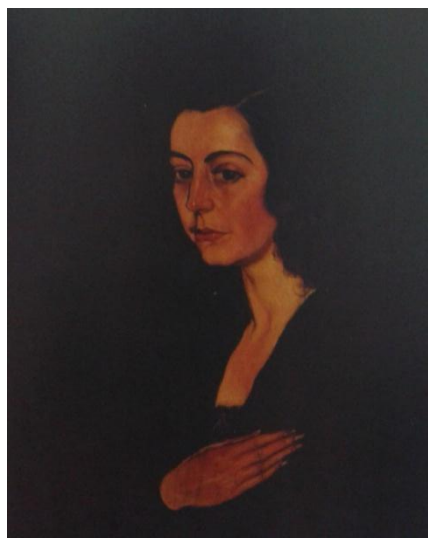


Figs.91-93 Xesús Rodríguez Corredoira *Las capas de Santa Isabel*, 1910-1939
Retrato de Don Salustiano Portela Pazo, 1916
Española, 1925



Fig.94 Xesús Rodríguez Corredoira *Doña Matilde Rodríguez Pastor*, 1916

En sus retratos vuelve a darse ese encuentro con nuevos lenguajes. Su particular amalgama aún a Medievalismo, Simbolismo y El Greco. Misticismo y manierismo deformante. Sobriedad inquebrantable en su quietud desasosegante. Su universo simbólico y religioso conforma una pintura sobria, austera, lineal y plana. La separación entre figura y fondo es de influencia flamenca dando la sensación de telón escenográfico. El artista gallego conecta con los Nuevos Realismos o Nueva Objetividad.



Figs.95-98 Xesús Rodríguez Corredoira *Retrato de Dª Maura Pascual Escribano*, 1931
Retrato da nena Mª Victoria de Ron Pardo, 1938
Retrato de Doña Leonor de Amezaga y Balparda de Mendizábal, 1924
La dama del papagayo, 1929

Las pinturas *Retrato de Doña Leonor de Amezaga y Balparda de Mendizábal* (1924) y *La dama del papagayo* (1929) ejemplifican ese encuentro con los Realismos de nuevo cuño. Destacan las mujeres sobre los fondos arquitectónicos y escenográficos. Fondo flamenco y arquitectura palaciega. Nuevos Realismos de volúmenes acusados, plásticos y casi escultóricos. Escrupuloso en la captación y representación al detalle. Dibujo muy definido y casi fotográfico.

Tríptico do Nadal (1929) y *Peregrinos* (1935) son obras herederas de los tempranos misticismos, espiritualidad del Greco, tenebrismo y oscuridad tétrica. Personajes expresivos asistentes al nacimiento en formato de retablo. Casi caricaturescos son los peregrinos en el *Pórtico de la Gloria* de la Catedral de Santiago de Compostela.



Figs.99 y 100 Xesús Rodríguez Corredoira *Tríptico do Nadal*, 1929
Peregrinos, 1935

"Un día, en una de esas conversaciones largas en que se vuelca el fondo de los pensamientos y se vacía espiritualmente una conciencia, le hablé de lo poco clara que resulta su persona; de cómo en algunos días me parecía un necio, un completo badulaque, y en otros, en cambio, me asombraba y le creía un hombre de grandísimo talento.

*- Sí - murmuró Ossorio vagamente -. Hay algo de eso; es que soy un histérico, un degenerado."*²⁵¹

²⁵¹ Baroja, P., op.cit., p.9.



Fig.101 Xesús Rodríguez Corredoira *Autorretrato*

c) Primitivos, Renacentistas, Flamencos.

"Recórrense a las veces las leguas y más leguas desiertas sin divisar apenas más que la llanura inacabable donde verdea el trigo o amarillea el rastrojo, alguna procesión monótona y grave de pardas encinas, de verde severo y perenne, que pasan lentamente espaciadas, o de tristes pinos que levantan sus cabezas uniformes. (...) Son estribaciones de huesosas y descarnadas peñas erizadas de riscos, colinas recortadas que ponen al desnudo las capas del terreno resquebrajado de sed, cubiertas cuando más de pobres hierbas, donde sólo levantan la cabeza el cardo rudo y la retama desnuda y olorosa (...) En la llanura se pierde la carretera entre el festón de árboles, en las tierras pardas, que al recibir al sol que baja a acostarse en ellas se encienden de un rubor vigoroso y caliente.

¡Qué hermosura la de una puesta de sol en estas solemnes soledades! Se hincha al tocar el horizonte como si quisiera gozar de más tierra y se hunde, dejando polvo de oro en el cielo, y en la tierra y se hunde, dejando polvo de oro en el cielo, y en la tierra sangre de su luz. Va luego blanqueando la bóveda infinita, se oscurece de prisa, y cae encima, tras fugitivo crepúsculo, una noche profunda, en que tiritan las estrellas. No son los atardeceres dulces, lánguidos y largos del septentrión.

¡Ancha es Castilla! Y ¡qué hermosa la tristeza reposada de ese mar petrificado y lleno de cielo!. Es un paisaje uniforme y monótono en sus contrastes de luz y sombra, en sus tintas disociadas y pobres matices. Las tierras se presentan como en inmensa plancha de mosaico de pobrísima variedad, sobre que se extiende el azul intensísimo del cielo. Faltan suaves transiciones, ni hay otra continuidad armónica que la de la llanura inmensa y el azul compacto que la cubre e ilumina.

No despierta este paisaje sentimientos voluptuosos de alegría de vivir (...)"

UNAMUNO *En torno al Casticismo* (1895)

Miguel de Unamuno (Bilbao, 1864-1936) escribió sendos títulos representativos del sentir y los pesares de la Generación del 98.²⁵² El filósofo fue un conocedor del casticismo y definidor de la intrahistoria por sus viajes y reflexiones. *Hacia otra España* (1899) de Ramiro de Maeztu y Ángel Ganivet con su *Idearium español* (1896) se añaden al listado de pensadores inmersos en definir y comprender el alma española, identificada con Castilla.

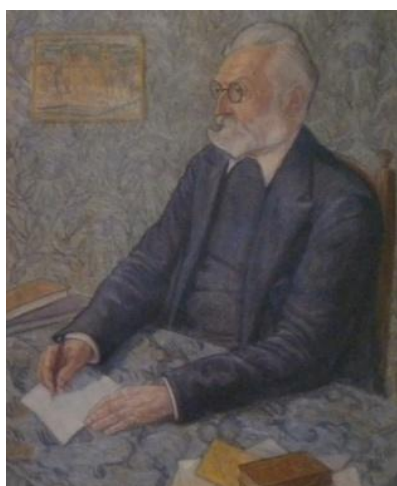


Fig.102 Juan de Echevarría *Miguel de Unamuno sentado*, 1925

²⁵² Unamuno, Miguel de: *En torno al casticismo*. Madrid, Cátedra, 2005 (1895)

Del mismo autor señalamos sus títulos:

Del sentimiento trágico de la vida. Madrid, Espasa, 2011 (1913)

Por tierras de Portugal y de España. Madrid, Alianza Editorial, 2013 (artículos 1906-1909)

Paisajes del alma. Madrid, Alianza Editorial, 2006 (artículos posteriores a 1922)

Las figuras y el paisaje son uno en las pinturas del 98. La intrahistoria definida por Unamuno es la vida tradicional, costumbres regionales y sus gentes. Vidas e identidad inmutables y ajenas a los cambios históricos o políticos. Zuloaga y sus paisajes herederos del Greco, son ejemplos representativos del protagonismo del paisaje castellano.²⁵³ Se da la particularidad de que sea un artista vasco el pintor del alma y la identidad de lo español representado por Castilla. *Mujeres de Sepúlveda* (1909) o el *Retrato de Doña Rosita Gutiérrez* (c.1914-1915) son sus brujas o alcahuetas, inmersas en la oscuridad de un paisaje muerto. También los Zubiaurre pintaron estos paisajes de esencia española en su vertiente vascoiberista.



Figs.103 y 104 Ignacio Zuloaga *Mujeres de Sepúlveda*, 1909
Retrato de Doña Rosita Gutiérrez, c.1914-1915

"En el caso de la pintura regionalista asistimos a la selección de una serie de motivos tomados de la realidad y transformados en mayor o menor medida por los artistas, que se pretenden convertir en expresión de una determinada identidad que la sociedad del momento necesitaba ver reafirmada. Estas imágenes surgieron en el seno de un proceso en el que la sociedad burguesa no había sabido articular un modelo de Estado que diera plena respuesta a sus diferentes sensibilidades, y en el que la propia idea de nación atravesaba una crisis derivada de un hecho tan simbólico como la pérdida de las últimas colonias de ultramar."

"Por otro lado, el origen vasco de Zuloaga obliga a llamar la atención sobre la importancia que la vertiente vascoiberista tuvo sobre el contexto plástico de esa región. A esta pertenecían, además de Zuloaga, los Zubiaurre o Gustavo de Maeztu, y contó con defensores como Miguel de Unamuno, Juan de la Encina o Ramiro de Maeztu. Autores en los que cabe más hablar del mito de la vasconia ibérica que del de la nación vasca; lo que generó no pocas tensiones con el abertzalismo. Unamuno lo tuvo claro al señalar: "Creo poder decir que hoy en España lo más español acaso es el país vasco." ²⁵⁴

²⁵³ Catálogo *Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*. Madrid, Centro Nacional de Exposiciones y Promoción artística, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1993. Comisariado Carmen Pena y textos de José Carlos Mainer, Francisco Calvo Serraller, Mercedes Valdivieso, Francesc Fontbona, Mireia Freixa, Francisco Javier Pérez Rojas y otros.

²⁵⁴ Castán Chocarro, Alberto: "Identidad, símbolo y mito de la pintura regionalista", *Actas El Recurso de lo simbólico Reflexiones sobre el gusto II*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 2014, pp.342 y 346.
Concha Lomba y Juan Carlos Lozano (Editores)
Ernesto Arce y Alberto Castán (Coordinadores de edición)

Los debates en torno al casticismo, la identidad española, crisis, decadencia e identidades regionales, ocupó al Regeneracionismo, La Institución Libre de Enseñanza de Giner de los Ríos y a los pensadores el 98. Se tomó conciencia del atraso económico, social y político tras las pérdidas coloniales. Estas reflexiones vertieron su influjo en la pintura del momento. Las realidades regionales enfatizaron sus riquezas y particularidades. Regionalismos y Nacionalismos periféricos se diferencian del Nacionalismo español. Se enfatizan sus singularidades lingüísticas y culturales. Castilla y su sublimación protagonizaron las pinturas como identidad y esencia de "lo español". Extiende su influyente imagen hasta el Novecentismo. Castilla en el Simbolismo se pinta como visiones metafísicas, casi inexplicables. Unamuno recopiló sus viajes y paisajes de la intrahistoria castiza y ancestral. Azorín ensalza sus visiones austeras y los horizontes inabarcables:

"La ciudad está silenciosa; de tarde en tarde pasa un viejo rezador que salmodia la oración del justo juez. Los caserones están cerrados. Sobre las tapias de un jardín surgen las cimas agudas, rígidas, de dos cipreses. Las campanadas lentas, solemnes, clamorosas."

"Pero nuestras evocaciones han terminado; desde las lejanas costas volveremos a la vieja ciudad castellana. Por la ventanita de este sobrado columbramos la llanura árida, polvorienta; el aire seco, caliginoso. Suenan las campanadas lentas de un convento. Castilla no puede ver el mar."

*"La vida de una pequeña ciudad tiene su ritmo acompasado y monótono. Todos los días, a las mismas horas, ocurre lo mismo. Si habéis pasado vuestra niñez y vuestra adolescencia en el tráfico y el bullicio, mal os acomodaráis a la existencia uniforme, gris, de una vieja casa en una vieja ciudad. Hagáis lo que hagáis, no podréis engañaros; sea cualquiera lo que arbitréis para ilusionaros a vosotros mismos, siempre se os vendrá al espíritu el recuerdo de aquellos pintorescos y bulliciosos días pasados. Por la mañana, en la ciudad vetusta, las campanas de la catedral dejan caer sus graves campanadas; a las campanadas de la catedral se mezclan las campanaditas cristalinas, argentinas de los distintos lejanos conventos."*²⁵⁵

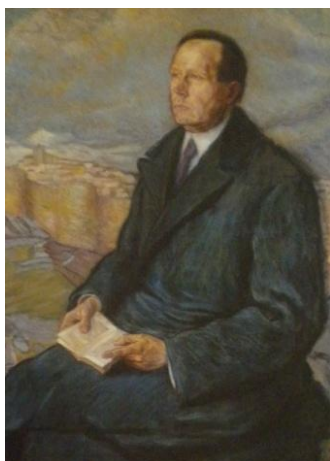


Fig.105 Juan de Echevarría Azorín, 1922

Además de Unamuno, es obligado rescatar unas líneas de *Castilla* (1912) de Azorín. El autor recoge sus visiones e impresiones. Antonio Machado homenajea a Azorín en *Campos de Castilla* (1907-1917).

²⁵⁵ Azorín: *Castilla*. Madrid, Edaf, 2001, pp.65, 81 y 98.

"DESDE MI RINCÓN

Al libro Castilla del maestro Azorín con motivos del mismo

*Con este libro de melancolía
toda Castilla a mi rincón llega;
Castilla la gentil y la bravía,
la parada y la manchega.
¡Castilla, España de los largos ríos
que el mar no ha visto y corre hacia los mares;
Castilla de los páramos sombríos,
Castilla de los negros encinares!
Labriegos transmarinos y pastores
trashumantes - arados y merinos -,
labriegos con talante de señores,
pastores del color de los caminos.
Castilla de grisientos peñascales,
pelados serrijones,
barbechos y trigales,
malezas y cambrones.
Castilla, azafranada y polvorienta,
sin montes, de arreboles purpurinos,
Castilla visionaria y soñolienta
de llanuras, viñedos y molinos,
Castilla - hidalgos de semblante enjuto,
rudos jaques y orondos bodegueros -,
Castilla - trajinantes y arrieros
de ojos inquietos, de mirar astuto,
mendigos rezadores,
y frailes pordioseros,
boteros, tejedores,
arcadores, perailles, chicarreros,
lechuzos y rufianes,
fulleros y truhanes,
caciques y tahúres y logreros.
¡Oh, venta de los montes! - Fuencebada,
Fonfría, Oncala, Manzanal, Robledo -.
¡Mesón de los caminos y posada
de Esquivas, Salas, Almazán, Olmedo!
La ciudad diminuta y la campana
de las monjas que tañe, cristalina...
¡Oh dueña doñeguila tan de mañana
y amor de Juan Ruiz a Doña Endrina!
Las comadres Gerarda y Celestina -.
Los amantes - Fernando y Dorotea -.
¡Oh casa, oh huerto, oh sala silenciosa!
¡Oh divino vasar en donde posa
sus dulces ojos verdes Melibea!
¡Oh jardín de cipreses y rosales,
donde Calisto ensimismado piensa
que tornan con las nubes inmortales
las mismas olas de la mar inmensa!
¡Y este hoy que mira a ayer; y este mañana
que nacerá tan viejo!*

(...)

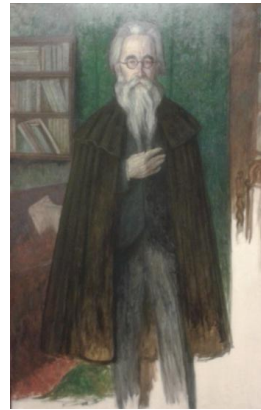
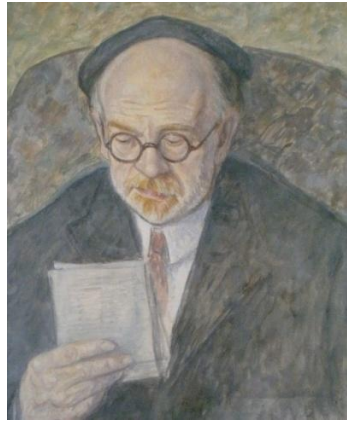
*¡Oh, tú, Azorín, que de la mar de Ulises
viniste al ancho llano
en donde el gran Quijote, el buen Quijano,
soñó con Esplandianes y Amadises;
buen Azorín, por adopción manchego,
que guardas tu alma ibera,
tu corazón de fuego
bajo el recio almidón de tu pechera
- un poco libertario
de cara a la doctrina,
¡admirable Azorín, el reaccionario
por asco de la greña jacobina! -;
pero tranquilo, varonil - la espada
ceñida a la cintura
y con santo rencor acicalada -,
sereno en el umbral de tu aventura!
¡Oh, tú, Azorín, escucha: España quiere
surgir, brotar, toda una España empieza!
¿Y ha de helarse en la España que se muere?
¿Ha de ahogarse en la España que bosteza?
Para salvar la nueva epifanía
hay que acudir, ya es hora,
con el hacha y el fuego al nuevo día,
oye cantar los gallos de la aurora." ²⁵⁶*



Antonio Machado

²⁵⁶ Machado, Antonio: *Poesía*. Madrid, Alianza, 2007, pp.122-124.

Juan de Echevarría (Bilbao, 1875-1931) también homenajeó a los escritores e intelectuales de la Generación del 98. Igualmente Valle-Inclán y Unamuno fueron esculpidos por Victorio Macho.²⁵⁷ Las reflexiones sobre Regionalismos, Españolismo, tensiones centro-periferia, unidad-diversidad, identidades plurales y referentes colectivos, invadieron los pensamientos de la intelectualidad.



Figs.106 y 107 Juan de Echevarría *Baroja leyendo*, 1925
Valle-Inclán de pie, hacia 1922



Figs.108 y 109 Victorio Macho *Cabeza de Valle-Inclán*, 1929
Cabeza de Unamuno, 1930

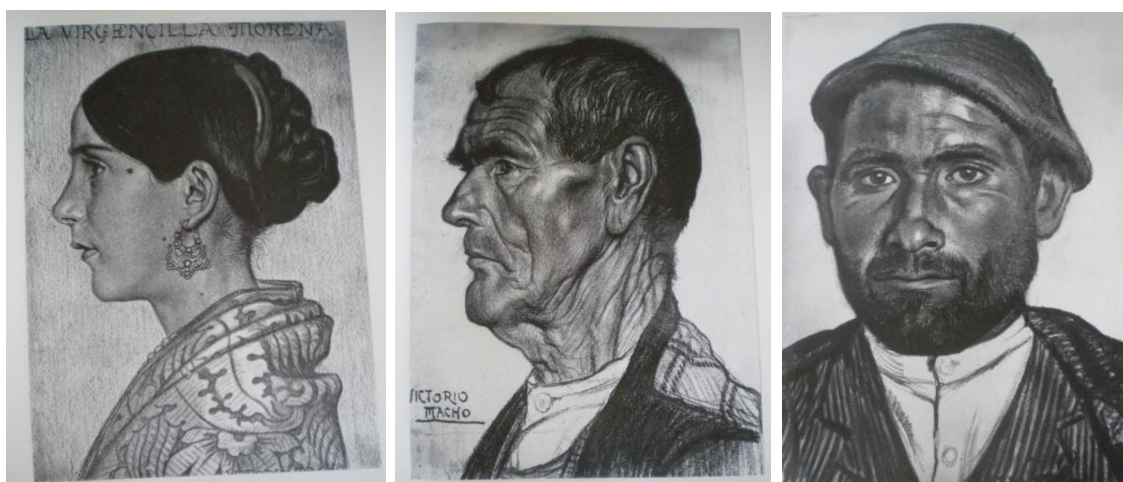
El protagonismo castellano (omnipresente y casi absoluto), estuvo influido por la revisión del Greco, Velázquez y Goya. Al discurso se añadió la diversidad de realidades territoriales plasmadas en las pinturas regionalistas. Estas pinturas representan ritos y costumbres tradicionales. Estas realidades pintadas como mitos o símbolos, se transforman en obras simbolistas. En caso de no superar la anécdota folclórica casi teatral, hablamos de pinturas Regionalistas y Costumbristas. Sirven de ejemplo *Copla alusiva* de Garate Clavero o *Los guitarristas, costumbres valencianas* de Joaquín Sorolla.

²⁵⁷ Se ha hecho referencia al catálogo de exposición *Arte y Literatura en la Edad de Plata. La mirada del 98*. Madrid, Sala Julio González, Ministerio de Educación y Cultura, 1998. Comisariado José Luis Bernal Muñoz. Señalamos los textos: Bernal Muñoz, José Luis: "El escritor y el artista", pp.29-38. Álvarez Lopera, José: "El presente como historia", pp.53-61. Pena, Carmen: "El paisaje y la sociedad rural", pp.77-81. Mainer, José Carlos: "La ciudad. Industrialización y cuestión social", pp.103-109. Valdivieso, Mercedes: "Tremendismo: España negra", pp.129-137. Moya Morales, Javier: "España blanca: la fiesta", pp.153-185. Henares Cuéllar, Ignacio: "Las opciones estéticas", pp.181-185. Bernal Muñoz, José Luis: "Hacia una visión estética de la Generación del 98", pp.209-297.



Figs.110 y 111 Juan José Garate Clavero *Coplá alusiva*, hacia 1914
Joaquín Sorolla *Los guitarristas, costumbres valencianas*, 1889

El Simbolismo representa estas realidades envueltas en un carácter simbólico, ancestral, primitivo y mítico. Paisajes y figuras atemporales, iconos de una colectividad. Lo castizo y vernáculo se toma de la realidad y se ensalza como símbolo o referente de identidad. Arquetipos de diversidad que reivindican sus diferencias. Vida rural poetizada, esencias y orígenes. Imágenes que superan la imagen romántica y reivindican modos de vida ajenos a la modernidad y el avance industrial.



Figs.112-114 Victorio Macho *La virgencilla morena*, 1910-1915
Un pastor, 1910-1915
El nieto de Sancho, 1910-1915

Los escultores Julio Antonio (Tarragona, 1889-1919) y Victorio Macho (Palencia, 1877-1966)²⁵⁸ representan estos mitos y símbolos. Partiendo de la realidad, Victorio Macho idealiza los tipos a modo de ídolos clásicos. Alma y raíces caracterizan sus *Dibujos de la Raza*. La profunda expresividad y quietud aportan serenidad a sus dibujos. Se trata de arquetipos, prototipos, eternos e intemporales. Ideales de equilibrio, armonía y eternidad clásica. Así, el Castellanismismo y su exaltación de la raza, se encuentra con el Mediterraneismo y Clasicismo del *Noucentisme* catalán. El Novecentismo revisa las reflexiones del 98 y añade el componente de renovación artística evocando a la Antigüedad. La purificación, sobriedad y austeridad del modelo clásico, caracteriza la modernidad de su lenguaje.

²⁵⁸ Brasas Egido, Jose Carlos: *Victorio Macho. Vida, arte y obra*. Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1998. Añadimos en enlace con el museo del escultor en Toledo
<http://www.realfundaciontoledo.es/html/index.html>

Escultores, viajeros y observadores como Azorín, recopilaron sus visiones castellanas. Imágenes de España (*Hombres y paisajes*):

"León es una ciudad vetusta y gloriosa. Otras ciudades seculares - como Toledo, como Villanueva de los Infantes - ofrecen la impresión de un museo frío, desierto; las callejuelas han dejado de vivir hace siglos; los nobles en inmensos caserones están cerrados; acaso sólo de tarde en tarde, un recio portón gira sobre sus goznes enmohecidos y una vieja silenciosa aparece en la monumental portalada; no cruza nadie por las plazas (...)"

*"Pero en León no sucede nada de esto; no os encantan en la vieja ciudad sus monumentos; los palacios son raros; las calles están formadas por casas sencillas, pobres; si se exceptúa la Catedral, nada hay aquí que no encontremos en cualquier diminuto y arcaico pueblo de las Castillas. Mas el espíritu de la antigua España - y esto es el todo - se respira en estas callejas, en estos zaguanes sórdidos, en estas tiendecillas de abaceros y regatones, en estos obradores de alfayates y boneteros, en este ir y venir durante toda la mañana de nobles y varoniles rostros castellanos, llenos, serenos, y de caras femeninas pálidas, con anchos y luminosos ojos que traducen ensueños. Yo he caminado absorto por estas calles."*²⁵⁹



Figs.115 y 116 Julio Antonio Moza de Aldea del rey, Ávila, 1914
María la gitana, Madrid, 1908

Los Bustos de la Raza (1908-1914) de Julio Antonio sintetizan esos rasgos regionales. El escultor viajó acompañado por Viladrich, recogiendo esas esencias en Tarragona, Zaragoza, Pamplona, Vitoria, Burgos o Ávila. Sus bustos son representativos de los ideales del 98. Conocedor del arte italiano, se ve influido por los maestros Donatello y Miguel Ángel. Concibe su serie como iconos primitivos, dignificados y heroicos. Supera todo rastro de folclorismo, costumbrismo o pintoresquismo romántico. La concepción sobria y clasicista, le emparentan con la modernidad. Sus esculturas son símbolos idealizados de presencia y volúmenes contundentes. Símbolos de figuras vinculadas a su tierra.

²⁵⁹ Azorín: *España (Hombres y paisajes)*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2010, pp.82-83.

La trayectoria madrileña de Julio Antonio está directamente emparentada con la de su compañero Miquel Viladrich (Lérida, 1887-1956). El ideal estético de Viladrich revisa a los Primitivos, *Quattrocento* italiano y los maestros Flamencos y catalanes. Figuras regionales de contención y simplicidad. Archer Huntington encargó sus pinturas para la Hispanic Society de América en Nueva York, al igual que los paneles de *Visión de España* de Sorolla. Las pinturas de Viladrich son imágenes eternas como las evocadas en la guía espiritual y estética del Simbolismo español: *La Lámpara Maravillosa* (1916) de Ramón del Valle-Inclán.



Figs.117 y 118 Miquel Viladrich *Catalanes de Almatret*, 1915
La boda de Fraga, 1918

"Beatitud y quietud, donde el goce y el dolor se hermanan, porque todas las cosas al definir su belleza se despojan de la idea del Tiempo.

*La belleza es la intuición de la unidad, y sus caminos,
los místicos caminos de Dios."*

"El Arte es bello porque suma en las formas actuales evocaciones antiguas, y sacude la cadena de los siglos, haciendo palpar ritmos eternos, de amor y de armonía.

*La belleza es la posibilidad que tienen todas las cosas para
crear y ser amadas."*

"Las imágenes se suceden a lo largo del camino, pasan como las horas, pero su gesto extático queda reflejado en el fondo de la conciencia." ²⁶⁰

Valle-Inclán definió su concepto de *Quietismo Estético* como imágenes perdurables sin referencia espacio - tiempo. Imágenes imbuidas de misterio y misticismo. El propio escrito se desarrolla como una guía espiritual para la iniciación. La herencia primitiva, renacentista y flamenca, favorece ese resultado de quietud casi inexplicable en *Catalanes de Almatret* (1915) y *La boda de Fraga* (1918). Las figuras regionales ya no son regionalistas, sino simbolistas.

²⁶⁰ *La Lámpara Maravillosa* de Valle-Inclán (1916) es una guía estética fundamental para entender la poética del Simbolismo español.
Valle-Inclán, Ramón del, op. cit., pp.77, 101 y 146.

"(...) Miguel Viladrich estaba argumentando su propio ideal estético que remitía al arte de los primitivos italianos y flamencos, participando así, de la vindicación de lo primitivo, de lo arcaico y de lo negro que tanto interés suscitó durante sus años de estancia en Madrid y que fue motivo de espaciosa discusión crítica con motivo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910." ²⁶¹



Figs.119 y 120 Miquel Viladrich *Tres jóvenes de Fraga*, 1914
Las 5 chicas del cántaro, c.1920-1921

Viladrich se refugió en su torre de marfil, el Castillo de Urganda en Fraga (Huesca) y pintó allí a sus gentes. Su idealismo de esencias, símbolos y alegorías desprenden un aire "ingenuista". Semblantes de raza y sentimiento panteísta. Colorista y minucioso en su folclore no pintoresco. Estereotipos impregnados de misterio, quietud eterna e intemporal. Viladrich compone unas obras arcaicas, primitivas y perdurables en el tiempo.

"(...) cuando en 1907 se asentó en la capital del Estado español, Viladrich formó parte de aquel círculo artístico que alumbraría a los prohombres del simbolismo literario y plástico, con los que compartió cierta bohemia que, también, en la capital española y de forma peculiar caracterizaba las primeras décadas de la centuria.

De por aquel entonces data ya su interés por Bartolomé Bermejo, por los pintores renacentistas, su amor por Sandro Botticelli, por Durero, por Hans Holbein, por El Greco, aquel Greco mítico (...)"

"Tal y como hicieran, entre otros Eugenio Hermoso, los hermanos Ramón y Valentín de Zubiaurre, también asistentes a la tertulia valleinclanese y con quienes mantuvo ciertas relaciones formales, al coincidir en el empleo de determinados celajes, gamas cromáticas, paisajes y entornos cuasi ilusorios. También en el semblante intemporal de sus protagonistas, singularizados a través de las peculiaridades culturales, antropológicas; incluso en cierto sentimiento panteísta. Sólo que el simbolismo latente en Viladrich trascendió las propuestas de ambos, fue mucho más lejos en el empleo de los símbolos y de las alegorías, en clara sintonía con su punto de partida." ²⁶²

²⁶¹ Tudelilla, Chus: "Imágenes sin tiempo", cat. exp. *Viladrich Primitivo y perdurable*.

Ibercaja, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, Ajuntament de Lleida, Hispanic Society of America, 2007, p.75.

El catálogo incluye los siguientes estudios:

Mainer, José-Carlos: "La hermandad de las artes (literatura y pintura en el tiempo de Viladrich)", pp.10-41.

Brihuega, Jaime: "Islotes entre las ondas. Cartografía del Simbolismo en España", pp.45-65.

Castán, Alberto: "Viladrich y Barcelona: Cabeza y hogar de Cataluña", pp.169-177.

Weschler, Diana B.: "Itinerarios del arte español en el Río de la Plata", pp.181-199.

²⁶² Lomba Serrano, Concha: "Metamorfosis de la mirada", en *ibid.*, pp.135 y 157-159.

El Simbolismo en Viladrich bebe de influjos de los pintores primitivos, renacentistas y flamencos. Contaminaciones y eclecticismo que añaden componentes a la confusa definición del Simbolismo español. Las alegorías y símbolos miran a la pintura del pasado: Botticelli, Hans Holbein, Durero, Fra Angélico, Velázquez o El Greco. Ideario estético de carácter intemporal e idealismo. Iconos y retablos del primer Renacimiento, de presencia contundente y sobriedad. Imágenes simbólicas y trascendentes. Viladrich es un maestro flamenco al retratar a su madre. Un pintor de *Quietismo Estético* y estatismo extraño e inexplicable en *Las herméticas* (1909).



Figs.121 y 122 Miquel Viladrich *Dolores Vilá Piñol, madre del artista, c.1908*
Las herméticas, 1909

"Yo he querido, bajo los míticos cielos de la belleza, convertir las normas estéticas en caminos de perfección, para alcanzar la mirada inefable que hace a las almas centros, y mi vida ha venido a cifrarse en un adoctrinamiento por donde acercar la conciencia a la suprema comprensión cíclica que se abre bajo el arco de la muerte. El alma que busca divinizar en sus ojos la visión del mundo busca desvelar el enigma estético de la eterna quietud, borra en sí toda memoria de lo que pasó y todo anhelo por lo que será, aquieta las horas, y con las alas abiertas se cierne sobre el abismo de las supremas intuiciones. (...)"

"Toda expresión suprema de arte se resume en una palpitación cordial que engendra infinitos círculos, es un centro y lleva consigo la idea de quietud y de eterno devenir, es la beata aspiración. El alma, cuando, desnuda de sí, trueca su deseo egoísta en el universal deseo, se hace extática y se hace centro. Entonces el goce de nosotros mismos se aniquila en el goce de las Divinas Ideas. Sólo Dios puede estar en las cosas y amarlas con plenitud, mejor que se aman ellas, porque su mente cifra la conciencia del mundo.

*El alma estética deviene centro cuando ama sin mudanza y
por igual todas las imágenes del mundo en las divinas
normas."* ²⁶³

²⁶³ Valle-Inclán, Ramón del, op. cit., pp.160, 165 y 167.

Señalamos el ciclo de conferencias impartido por Darío Villanueva:

"Valle-Inclán: su vida, su obra, su tiempo" Madrid, Fundación Juan March, Enero 2015.



Figs.123 y 124 Miquel Viladrich *La novia*, c.1935
Autorretrato, c.1945

El encuentro del Simbolismo español con nuevos lenguajes artísticos se evidencia en el último Miquel Viladrich o el flamenco y casi fotográfico Fernando Labrada (Málaga, 1888-1977).²⁶⁴ La cronología del Simbolismo español se alarga hasta 1930. Se encuentra y fusiona con Figuraciones de entreguerras, Realismo Mágico, Nueva Objetividad, Pintura Metafísica o Surrealismo. El *quietismo* místico y primitivo deriva en Novecentismo, Clasicismo y Realismos de nuevo cuño. La modernidad de los años 20 y 30 se identifica con una vuelta a la tradición y el equilibrio del ideal clásico. La dialéctica de tradición - modernidad definió el Retorno al orden. Las coexistencias y confluencias, son muchas y complican las delimitaciones. La contención expresiva y la depuración formal presentan unas figuras hieráticas y distantes. La objetividad representativa y su preciosismo, confieren una atmósfera simbólica de idealización. Un plano idealista de síntesis, arte depurado y clasicismo moderno.



Figs.125-127 Fernando Labrada *Antonia*, 1928
Retrato de señora
Retrato de su esposa, 1922

²⁶⁴ Catálogo de exposición *El retrato moderno en España (1906-1936) Itinerarios y procesos*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007.

Comisarios Adolfo Blanco Osborne, Javier Pérez Segura.

Giorgio de Chirico Max Beckmann, Otto Dix o Christian Schad representan los nuevos lenguajes artísticos. Ampliando las referencias de arte europeo de entreguerras:

Fer, Briony; Batchelor, David y Woo, Paul: *El arte de entreguerras (1914-1945)*. Madrid, Akal, 1999.

Catálogo de exposición *Realismo Mágico. Franz Roh y la pintura europea 1917-1936*.

Valencia, IVAM, Julio González, Fundación Caja Madrid, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997.

Comisariado Marga Paz y textos de la comisaria, Jean Clair, Ángel González, Manfred Fath, Juan José Lahuerta, Juan Manuel Bonet, Massimo Carrà, Claudia Gian Ferrari.

Ángeles Santos, Alfonso Ponce de León, Mariano de Cossío, José de Togores, Feliú Elías, Rafael Pellicer y Luis Castellanos son algunos de los artistas de los nuevos lenguajes artísticos. Los ecos simbolistas son rastreables en sus obras.

*"La variedad de escenarios conllevó también una cierta disparidad en la concreción de los criterios estéticos y en los tiempos y los modos en que las convergencias entre novecentismo y vanguardia llegaron a producirse. (...) En algunos medios artísticos, las relaciones españolas entre novecentismo y vanguardia estuvieron acompañadas de la pervivencia tardía del simbolismo; de un simbolismo que, incluso, pareció por momentos capaz de revivificarse, pero que, al cabo, se acomodó también a las nuevas circunstancias estéticas y, por otro lado, el encuentro español entre novecentismo y vanguardia siempre tuvo como premisa la necesidad de aunar su tentativa plástica con la redefinición del sentido de lo vernáculo que desde finales del siglo XIX se había establecido como un topos inexcusable de la cultura española de acento regeneracionista. La complejidad de lo que se quiere esbozar a continuación es mucha, pero en esta complejidad estuvieron el origen y buena parte de las contradicciones y los aciertos del arte español del siglo XX."*²⁶⁵

Volviendo a las fechas e imágenes simbolistas que nos competen más estrictamente, Francisco Marín Bagüés (Zaragoza, 1879-1961) y sus baturras representan su Aragón ideal. El caso aragonés es otro ejemplo de la repercusión que tuvieron la puesta en valor de las identidades regionales. Escenas de *Quietismo* simbolista, Novecentismo y confluencia con Nuevos Realismos (casi sucesivamente o encontrándose hasta la fusión y confusión). Obras de identidad y cultura diferenciada.



Figs.128-130 Francisco Marín Bagüés *El pan bendito*, 1914
Baturra con mantón de rayas, 1914 *Baturra enferma*, 1915

²⁶⁵ Carmona, E., op. cit., p.19.

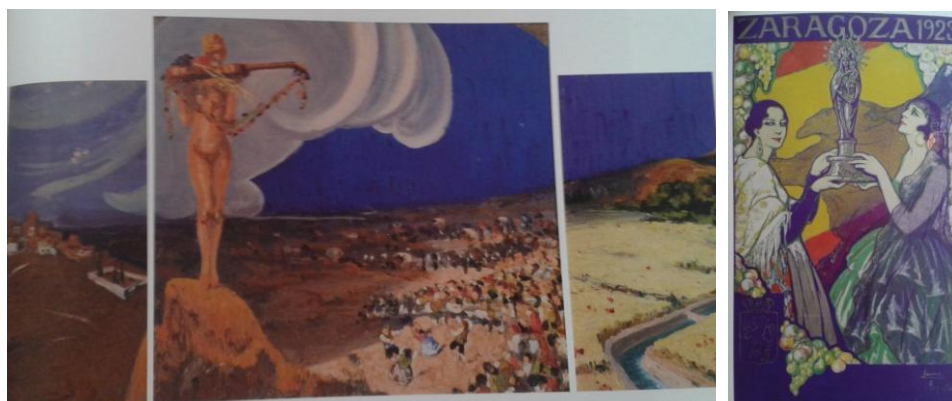
"(...) En líneas generales, las ideologías regionalistas prefirieron una mayor claridad en las imágenes que pretendían transmitir, por cuanto no es de extrañar el éxito de Álvarez de Sotomayor, de Gonzalo Bilbao, del extremeño Eugenio Hermoso o del aragonés Juan José Gárate, por ejemplo.

Ello no obstó, sin embargo, para que algunos críticos tuvieran ideas más avanzadas, incluso por esas mismas fechas, y que los artistas más jóvenes se sirvieran de vocabularios más modernos también. De hecho, y prosigo con el entramado vasco, la tendencia que defendía la exclusión de los simbolismos y fauvismos no surtió demasiado efecto entre Aurelio Arteta o Valentín de Zubiaurre, por quienes el nacionalismo más cultivado y avanzado de la segunda década mantuvo una clara preferencia, deseosos como estaban por modernizar el lenguaje establecido."²⁶⁶



Figs.131 y 132 Julio García Godoy *Ya llega el vencedor*, 1919
Francisco Marín Bagüés *Las tres edades*, 1919

Se repite el ideal rural y la inspiración en la tierra y sus gentes. Se atiende a las esencias y no a las anécdotas. Los símbolos superan los Costumbrismos y Regionalismos. *Quietismo* primitivo que deriva en Novecentismo clásico. Los paisajes e ídolos regionales trascienden a un plano ideal y una dimensión simbólica. Son particularidades, identidades colectivas, reconstruidas e idealizadas.



Figs.133 y 134 Ramón Acín Aquillué
Paisaje con un pueblo, Alegoría del baile y Campo y canal de riego, 1915-6
Manuel León Astruc *Cartel de fiestas del Pilar*, 1923

²⁶⁶ Lomba, Concha: "Un imaginario artístico fragmentado. El Regionalismo en España", cat. exp. *Ideal de Aragón. Regeneración e identidad de las artes plásticas (1898-1939)*. Zaragoza, Vicerrectorado Universidad de Zaragoza, 2015, p.27.

Comisariado Alberto Castán Chocarro y con los textos siguientes:

Forcadell Álvarez, Carlos: "Regeneracionismo y modernidad: la nación desde sus regiones", pp.9-14.

Ara Torralba, Juan Carlos: "Alma, paisaje, raza. La época "Regional y Modernista" de la literatura", pp.15-21.

Castán Chocarro: "Tentativas de una imagen de Aragón en las artes plásticas", pp.35-51.

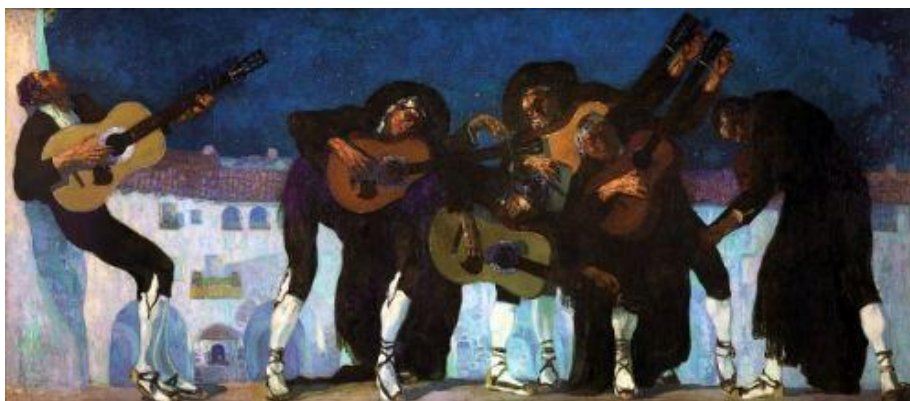
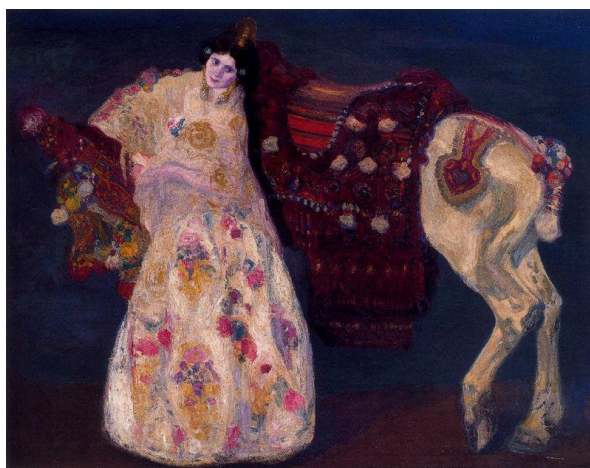
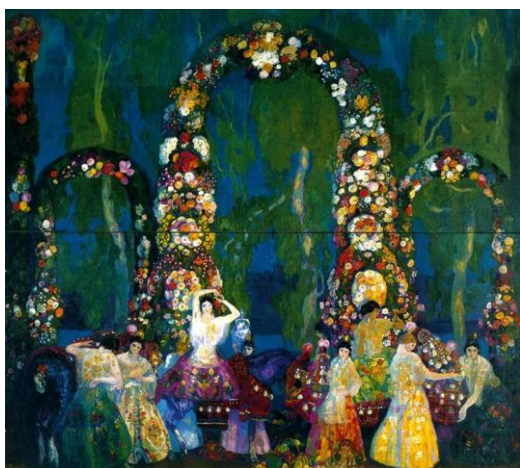


Fig.135 Hermen Anglada-Camarasa *Los enamorados de Jaca*, c.1910

Anglada-Camarasa pinta a modo de friso a *Los enamorados de Jaca* o guitarristas ataviados de oscuridad. Valencia en la paleta de Anglada-Camarasa desprende colores artificiales, narcóticos, y alucinantes. Brillos casi fosforescentes en las ofrendas florales. Cortejos a caballo y falleras engalanadas para la celebración tradicional. Idílicas, coloristas, luminosas y soleadas son las miradas de Ignacio Pinazo (Valencia, 1849-1916) y Joaquín Sorolla.



Figs.136 y 137 *Valencia*, c.1910
La novia de Benimamet, 1906



Fig.138-140 *Friso valenciano*, c.1905-1906
Campesinos de Gandía, 1909
Valenciana entre dos luces, 1908



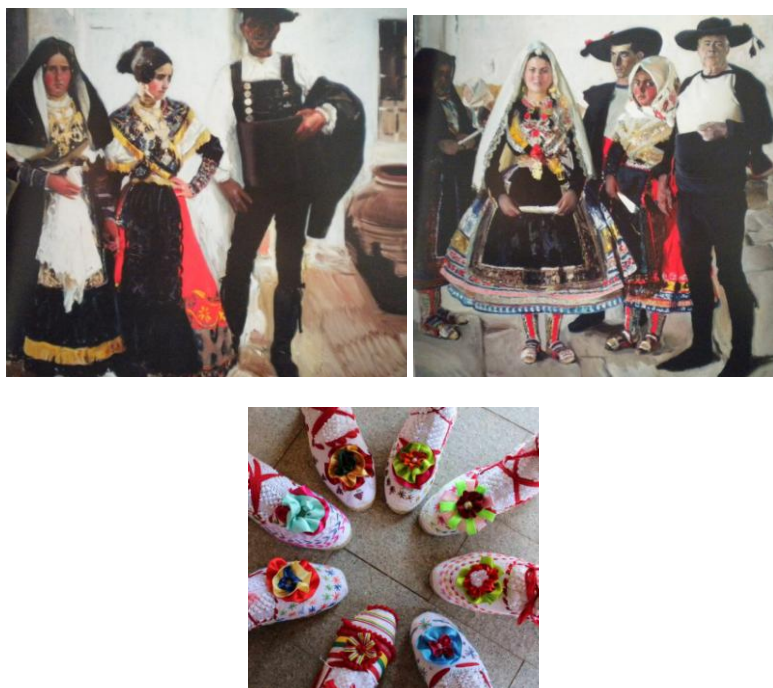
Fig.141 y 142 Ignacio Pinazo *Floreal*, 1915
Joaquín Sorolla *Grupa valenciana*, 1906

Etnográfica, luminista, colorista y no primitiva, perdurable ni simbolista como Viladrich, es la pintura de Sorolla.²⁶⁷ Con motivo del encargo para la biblioteca de la Hispanic Society of América de 1911, Sorolla estudió las gentes, trajes tradicionales, fiestas y costumbres regionales. La preparación del proyecto conllevó la recopilación de notas y apuntes de viaje. Sorolla también coleccionó indumentarias y joyería típica en sus viajes. Las fotografías, bocetos, estudios y preparaciones dieron forma al conjunto de 14 paneles de grandes dimensiones *Visión de España* o *Regiones de España* (1912-1918). Sorolla responde al gusto americano por esa España de recuerdo romántico, pintoresca y folclórica. Recopila las variantes regionales con rigor científico, etnográfico. El pintor se recrea en las posibilidades decorativas y despliegues coloristas. La joyería y los ricos elementos que adornan los trajes típicos, aportan una rica ornamentación. El valenciano pinta el folclore y los festejos.



Figs.143-145 Joaquín Sorolla *Tipos del Roncal*, 1912
Novios Salmantinos, 1912
Tipos del Valle de Ansó, 1914

²⁶⁷ El Museo Sorolla conserva la colección de trajes tradicionales y joyería que recopiló el pintor. Catálogo de exposición *Fiesta y Color. La mirada etnográfica de Sorolla*. Madrid, Museo Sorolla, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013. Comisariado Covadonga Pitarch. Pitarch, Covadonga: "La mirada etnográfica de Sorolla", pp.13-21. Seco Serra, Irene: "La indumentaria tradicional española. Del majismo al traje regional", pp.23-29. Herradón Figueroa, María Antonia: "Joaquín Sorolla, agente cultural", pp.31-39. Los 14 paneles de *Visión de España* de la Hispanic Society of América se incluyeron en la exposición *Joaquín Sorolla (1863-1923)* celebrada en el Museo Nacional del Prado de Madrid (Mayo-Septiembre 2009). El catálogo de la muestra incluye textos de José Luis Díez, Javier Barón, Francisco Javier Pérez Rojas, Carlos Reyero y Blanca Pons-Sorolla.



Figs.146-147 Joaquín Sorolla

Tipos de Salamanca, 1912 *Tipos de Lagartera o Novia lagarterana*, 1912
Alpargatas tradicionales de danzadores de San Asensio (La Rioja), Septiembre 2015

Sorolla se recrea en los colores, ornamentos y recopila cada elemento decorativo. La España plenamente simbolista es la devota hasta la superstición y luctuosa hasta la negrura. Procesiones y duelo en Rodríguez-Acosta y López Mezquita. Vieja tétrica la pintada por Benjamín Palencia. Mascaradas grotescas y carnavales goyescos los pintados por el asturiano Evaristo Valle (Gijón, 1873-1951).²⁶⁸ Pintor formado en París, sus pinturas rurales y festejos son caricaturas de atraso y decadencia. Haraganes, bufones y aldeanos en plena catarsis.



Figs.148-150 José María Rodríguez-Acosta *Con el santo y la limosna*, 1915

José María López Mezquita *De duelo*, 1924

Benjamín Palencia *Figura de mujer*, s.f.

²⁶⁸ Carantoña, Francisco: *Evaristo Valle (1873-1951)*. Oviedo, Fundación Museo Evaristo Valle, 1986. Evaristo Valle también cuenta con su propia producción literaria como la novela *Oves e Isabel* (1919) o la comedia dramática *El sótano* (1934).

Señalamos la comunicación de Gretel Piquer "7 rue Belloni, Prís: una cité d'artistes .

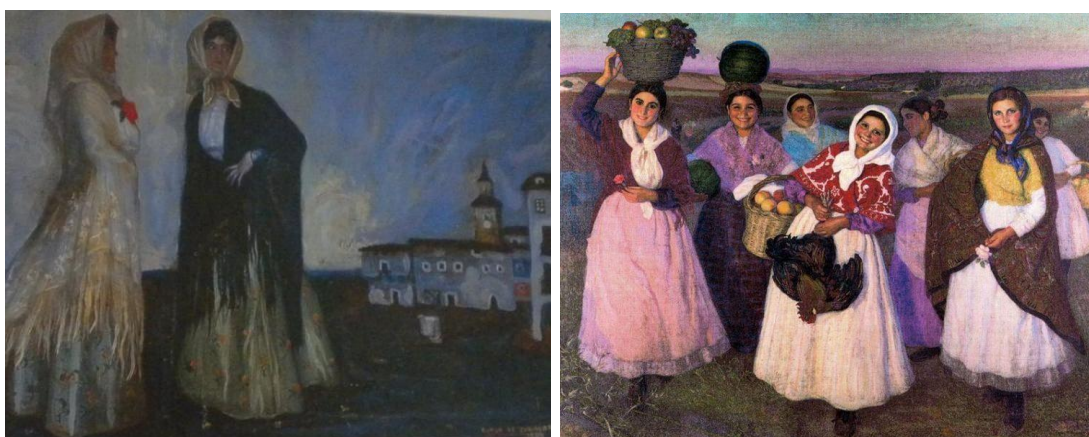
El caso del pensionado gijonés Evaristo Valle" en el V Encuentro Complutense de Jóvenes Investigadores de Historia del Arte. Madrid, Mayo 2013.

Añadimos la web de la Fundación Museo Evaristo Valle: <http://evaristovalle.com/>



Figs.151-154 Evaristo Valle *Baile de Carnaval*, 1917
Pierrot, hacia 1909
Carnavalada, hacia 1930
Cipriano, el hojalatero, hacia 1945

España castiza y rural, de chulapas y escenas extremeñas como las de Eugenio Hermoso (Badajoz, 1883-1963). Tradiciones, formas de vida e intrahistoria también en Eduardo Chicharro (Madrid, 1873-1949)²⁶⁹ o en el Pictorialismo de José Ortiz Echagüe (Guadalajara, 1886-1980). Tras sus estancias en África, su fotografía documenta casi pictóricamente los lugares, paisajes, trajes, tradiciones y tipos de España. Sus instantáneas captan la eternidad de sus símbolos perpetuos. Su hermano Antonio, se dedicó a la pintura. El fotógrafo publicó sus trabajos en *Tipos y trajes de España* (1930), *España. Pueblos y paisajes* (1938), *España mística* (1943) y *España. Castillos y Alcázares* (1956).



Figs.155 y 156 Valentín de Zubiaurre *Chulapas*
Eugenio Hermoso *A la fiesta del pueblo*, 1916

²⁶⁹ Catálogo de exposición *Eduardo Chicharro Agüera. Eduardo Chicharro Briones*. Segovia, Caja Segovia Obra Social y Cultural, 1998.
Aguilera, Emiliano M.: *Eduardo Chicharro. Aspectos de su vida, su obra y su arte*. Barcelona, Editorial Iberia, 1947.



Figs.157 y 158 Eduardo Chicharro Alcaldesa, 1930
Las tres edades, 1943

"(...) Se le reconoce a menudo como el representante fotográfico de la Generación del 98 y se le compara a Zuloaga. (...) Entre todos vivificaron el mito regeneracionista del pasado y del costumbrismo popular a costa de cerrar los ojos al entorno social más inmediato. Decía Ortega que cuando Baroja decidió novelar la existencia de los vagabundos, apenas quedaban ya vagabundos en España. Es cierto que Ortiz Echagüe se propuso salvaguardar los tipos ibéricos, sus trajes típicos, sus tradiciones y folclore, la ritualización de sus creencias, su paisaje y sus monumentos, es decir, un patrimonio abstracto enfrentado a la realidad histórica. Hoy muchas de sus imágenes pueden leerse como un esfuerzo por rehacer las referencias de identidad de lo hispánico. Pero muchos coetáneos suyos compartieron también esa obsesión por refugiarse en el pasado, en lo pintoresco, en un mundo sin conflictos, en una idílica Arcadia revivida (...)"²⁷⁰

En Ortiz Echagüe su intención documental y el medio técnico trasciende y se mimetiza con recursos pictóricos. Sus imágenes partiendo de lo real se embellecen a modo de escenografías de símbolos, alegorías y realidades inmutables. Su estatismo teatral aporta una sensación de tiempo muerto o estancado. La nostalgia de visitar y explorar paraísos perdidos. Vestigios y costumbres en peligro de extinción. Registra como un arqueólogo y sociólogo lo arcano, bello, primitivo y estático. Registra la estética y la mirada del 98.



Figs.159-161 José Ortiz Echagüe Alcaldesa de Zamarramala, 1916-1930
Alcaldesas de Zamarramala, 1916-1930 Castellano, 1919

²⁷⁰ Fontcuberta, Joan: "Arqueologías de la memoria", cat. exp. *Ortiz Echagüe*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-MNCARS, 1999, p.15.

Comisariado Rafael Levenfeld, Valentín Vallhonrat. Señalamos los textos incluidos en el catálogo: Marina, José Antonio: "Ortiz Echagüe y la realidad", pp.8-11.

Fontanella, Lee: "Realzar el mundo", pp.18-22.

La Universidad de Navarra conserva un amplio depósito fotográfico de Ortiz Echagüe:
<http://museo.unav.edu/coleccion/inicio>



Figs.162 y 163 José Ortiz Echagüe *Montehermoseña sentada*, 1931
Traje antiguo Maragato, 1916-1930



Figs.164 y 165 José Ortiz Echagüe *Albercana, traje de vistas I*, c.1930
Madrileñas 3, 1938-1940

"La Generación del 98 no publicó ningún ideario ni manifiesto, elementos tan extendidos en el ámbito cultural finisecular. En el grupo coexistían intelectuales, escritores y artistas con disimilitud de planteamientos entre ellos, pero con un ideario común, expresado en forma de exacerbada crítica ante el degeneracionismo nacional proveniente de un pasado imperial, el retraso de la industria y la ciencia, la corrupción administrativa y económica, el excesivo peso específico de la religión y el ejército. Y como elementos de donde partir hacia una nueva construcción de la realidad española, el amor por lo paisajístico y los personajes rurales que lo componen." ²⁷¹

La Generación del 98 todavía hoy tendría motivos de sobra para seguir reflexionando sobre muchos males perpetuos y enquistados. Las fotografías de Ortiz Echagüe son arquetipos, intrahistoria y símbolos atemporales. Su intención expresiva y devoción por el paisaje, superan el carácter documental. Los tipos, tradiciones y vidas rurales amenazadas con desaparecer, quedan registrados y ensalzados.

²⁷¹ Levenfeld, Rafael y Vallhonrat, Valentín: "Ortiz Echagüe 1886-1980", en *íbid.*, p29.



Figs.166-169 José Ortiz Echagüe *Sermón en la aldea*, 1903

Cruceros de Roncesvalles, c.1945

Penitentes en Cuenca, 1939-1940

Semana Santa en Sevilla, c.1935

"En Semana Santa toda esta melancolía congénita llega a su estado agudo: forman las procesiones largas filas de encapuchados, negros, morados, amarillos, que llevan Cristos sanguinosos y Vírgenes doloridas; suenan a lo lejos unas bocinas roncadas con sonos plañideros; tañen las campanas; en las iglesias, sobre las losas, entre cuatro blandones, en la penumbra de la nave, un crucifijo abre sus brazos, y las devotas suspiran, lloran y besan los pies claveteados.

Y esta tristeza, a través de los siglos y siglos, en un pueblo pobre, en que los inviernos son crueles, en que apenas se come, en que las casas son desabrigadas, ha ido formando como sedimento milenario, como un recio ambiente de dolor, de resignación, de mudo e impasible renunciamento a las luchas vibrantes de la vida."

*"Yo las he mirado y remirado largos ratos en las salas grandes y frías. Y al ver estas mujeres con sus ojos de almendra, con su boca suplicante y llorosa, con sus mantillas, con los pequeños vasos en que ofrecen esencias y ungüentos al Señor, he creído ver las pobres yeclanas del presente y he imaginado que corría por sus venas, a través de los siglos, una gota de sangre de aquellos orientales meditativos y soñadores."*²⁷²

²⁷² Azorín: *Las confesiones de un pequeño filósofo*. Madrid, Espasa, 2014, pp.80-83.



Figs.170-172 José Ortiz Echagüe *Chula del mantón*, c.1927
Mujeres con mantilla
Mantillas madrileñas, 1940

Andalucía además de su riqueza cultural y tradiciones festivas, es un paraje exótico, sensual y sexual en el Simbolismo. Las pinturas simbolistas heredan la imagen romántica de España en la que la Andalucía de rincones pintorescos, se adorna de atrezo, flores y mantones. Tierra de mujeres fatales subyugantes y de miradas penetrantes como *La esclava* de Gonzalo Bilbao. Paraíso de flamencas y *Eros*, rituales de toreros y *Thanatos*.



Figs.173-175 José María López Mezquita *Día de fiesta*, 1912
 Gonzalo Bilbao *La esclava*, c.1904
 Ignacio Zuloaga *Antonia la Gallega*, 1912

"Mientras, Daniel Roncal, el Gauchito, excitado por los aplausos, habíase aproximado al toro, e hincando la rodilla en tierra, ofrecía a la fiera el rojo trapo. Así, envuelto en las áureas reverberaciones del traje de matador - oro y grana -, el rostro un poco salvaje y otro poco pueril, de indio joven, iluminado por una sonrisa de inconsciencia suprema, tenía la gracias bárbara de héroe o semidiós azteca y una gran simpatía generada en su arrojo ante el peligro y en aquella petulante confianza en sí mismo, hecha de valor temerario y de ignorancia del riesgo."

"Bajo los arábigos arcos de herradura que cierran los palcos, las pamelas dejaban caer sus enormes alas, agobiadas de rosas, de lilas y de orquídeas, sobre rostros de blancura artificial en que brillaban las pupilas garzas, negras o azules cernidas de falsos libores, o erguíanse empenachadas de absurdas plumas sobre cabelleras pintadas de matices inverosímiles. Cuerpos de ondulosa elegancia moldeábanse bajo los encajes de los atavíos veraniegos, y cuellos de cisne (...)"²⁷³

²⁷³ Hoyos y Vinent, Antonio de: *Las Playas de Citerea*. Madrid, Cosmópolis, 1927, pp.9 y 10-11.



Figs.176-178 Ignacio Zuloaga *Torerillos en Turégano*, 1912-1915
 Daniel Vázquez Díaz *Las cuadrillas de Frascuelo, Lagartijo y Mazzantini*, 1936
La muerte del torero, 1912

"El público no es el concurso de aficionados que se entusiasma o protesta, es una reunión de gentes que buscan ocasiones de exhibirse; de hombres que se reponen de los descabros del tapete verde sosteniendo queridas; de aventureras que van en busca del mirlo blanco y de mujeres honradas que quieren robar sus amantes a las aventureras gentes que pasan la vida en un perpetuo embarque con rumbo a Citera."

"Dominaban los señoritos con ternos veraniegos y sombreros de paja, y confundidos con ellos algunos chulos y toreros con el clásico cordobés; luego venían los estirados ingleses, que se indignaban de la barbarie del espectáculo (...) y, por fin, en la barrera, muy parisien, muy bonita, un poco artificiosa y otro poco afectada, Raquel Meller aplaudía a Belmonte, con sus dedos enjorjados como los de bizantino icono." ²⁷⁴



Fig.179 Baldomer Gili i Roig *La Ricitos*, c.1915

El escritor decadente Antonio de Hoyos y Vinent describe con suntuosidad en *Las playas de Citera* los cortejos, cuadrillas y espectadores que celebran la muerte y la sangre. Ídolos hieráticos de grana y oro en Zuloaga y Vázquez-Díaz. Héroes muertos en la batalla. Tejas, mantillas y musas como Raquel Meller, evocan a la cigarrera Carmen. Paraíso infernal de mantis religiosas obsesionantes. Fatalidad perversa hasta la obsesión.

²⁷⁴ *ibid.*, pp.10 y 14.

Otro recorrido por la España del cambio de siglo es el catálogo *Arte para un siglo. Colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. I. Cambio de Siglo (1881-1925)*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-MNCARS, Caja Segovia Obra Social y Cultural, 2004.

Comisariado de María José Salazar y con textos de la comisaria, Francesc Fontbona, Belén Galán, Carmen Fernández Aparicio y Oscar Muñoz.

Añadimos la exposición y el ciclo de conferencias *El mito trágico de Raquel Meller (1888-1962)* organizado por José Luis Rubio y celebrado en la Biblioteca Nacional. Madrid, Junio-Septiembre 2012.

"He paseado durante un largo rato por la maraña de callejas; me detenía a veces ante un portal para contemplar un hondo patio. Todas estas casas cordobesas tienen un patio, que es como su espíritu, su esencia. Es un patio pequeño; unos tienen fuentes, albercas, surtidores; otros tienen columnas que sostienen una galería; otros son más modestos, más pobres. Yo prefiero estos de las casas humildes, de las casas ignoradas. Al pasear y recorrer las callejas silenciosas y blancas, he columbrado muchos patios de éstos. Todo era silencio, reposo y blancura en ellos (...) Existen algunos de estos patios con lejanías y segundos términos que recuerdan los fondos de los primitivos italianos."

*"¿Dónde está el artista que recoja esta sensación auténtica, profunda, de Andalucía, en esta ciudad, en este sitio y en esta hora? ¿Es esta Andalucía de los conciertos armónicos y hondos de las cosas, de la profunda y serena tristeza, la Andalucía ligera, frívola y ruidosa que nos enseñan en los cuadros y en los teatros?"*²⁷⁵

Menos decorativista, esteticista, exotista y fetichista que Hoyos y Vinent, es el recorrido de Azorín. José Martínez Ruíz recorre Córdoba en *España (Hombres y paisajes)* (1909). Contempla entre sus calles la belleza de esta ciudad andaluza. Sus recorridos de resignación por León, la Alhambra, Sevilla, el levante y otros rincones de Castilla, conectan con el espíritu del Regeneracionismo, la Institución Libre de Enseñanza y la labor de Francisco Giner de los Ríos (Ronda, Málaga 1839-1915).

"Gana el espíritu en esta ciudad y en esta hora una sensación de serenidad y de olvido. Se escucha el alma de las cosas. Sentimos añoranzas por cosas que no hemos conocido nunca; anhelamos algo que no podemos precisar y cuya falta no llega a producirnos amargura."

*"¿Dónde estará el artista - tornamos a preguntar - que recoja el alma de esta ciudad? Al hacerlo tendría que expresar este concierto profundo de las cosas, esta compenetración íntima de los matices, esta serenidad, este reposo, este silencio, esta melancolía."*²⁷⁶

Al recorrer las retorcidas y sinuosas calles cordobesas, Azorín (sorprendentemente) parece no recordar ni conocer la pintura de Julio Romero de Torres.

²⁷⁵ Volvemos a remitirnos a *España (Hombres y paisajes)* de Azorín, op. cit., pp.131-132.

²⁷⁶ *Ibid.*, pp.133-134.

III. LA OBSESIÓN.

"Los que escribimos, los que damos testimonio, debemos a menudo oír a nuestros corazones clamar contra nosotros mismos, quejándose a causa de sus cosas ocultas (...)"

YEATS "Magia", *Ensayos sobre Simbolismo* (1901)

"Vemos con claridad esa ligereza de porte, esas maneras decididas, esa sencillez en el aire de mando, esa forma de llevar el traje y de montar a caballo, esas actitudes siempre tranquilas pero que revelan fuerza, que nos hacen pensar, cuando nuestra mirada descubre uno de esos seres privilegiados en los que lo hermoso y lo terrible se confunden de manera tan misteriosa: "Tal vez se trata de alguien rico, pero es más probable que sea un Hércules sin oficio."

El rasgo distintivo de la belleza del dandy consiste sobre todo en el talante frío que se debe a la inquebrantable resolución de no emocionarse; se diría que se trata de un fuego latente que se deja entrever, que podría resplandecer pero no quiere hacerlo. Es algo que estas imágenes reflejan a la perfección."

BAUDELAIRE "El Dandy", *El pintor de la vida moderna* (1863)

Julio Romero de Torres se gusta, se encanta. Le fascinan sus obsesiones, le pierden. Hasta que alcanza plenamente esta pose o posicionamiento, hay un primer Romero. Un artista previo al mítico y muy manido "pintor de la mujer morena" (1874-1930).



Fotografía del artista (1899)

a) Las dos sendas

Ese primer Romero fue un joven pintor de escenas costumbristas. Narraciones de sucesos cordobeses, circunstancias anecdóticas y teatrales. No deja de ser otro artista regional en su primera época, un folclórico, uno de tantos. Su entorno familiar favorece sus estímulos artísticos. Conoce los ingredientes del Modernismo catalán, el Realismo Social o la pintura lacrimógena. Pinta sus mujeres en la intimidad de los patios entendidos como espacios femeninos de interioridad.²⁷⁷ Son obras de exploración técnica, varía y evoluciona su factura. Ese Romero no es simbolista puramente pero apunta señas y contenidos que conformarán su estilo más personal.



Fig.1 *Mira qué bonita era*, 1895



Figs.2 y 3 *Mal de amores*, c. 1905
Esperando, 1905



Figs.4 y 5 *Pereza andaluza*, 1900-1904
La siesta, 1900

²⁷⁷ Lourdes Moreno se refiere a "La femenina presencia de Córdoba" en "La piel de Venus" cat. exp. *Julio Romero de Torres. Entre el mito y la tradición*. Málaga, Museo Carmen Thyssen Málaga, 2013, pp.17-35.

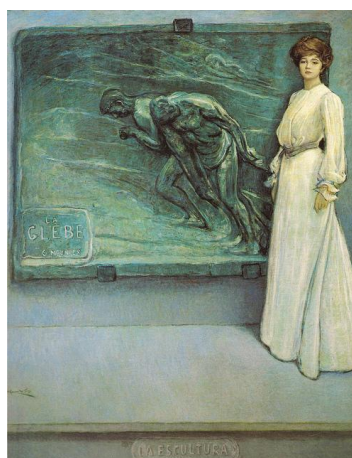
Los Murales del Círculo de la Amistad de Córdoba revelan los depósitos de ese "Romero antes de Romero", así denominado por el Dr. Javier Pérez Segura.²⁷⁸ El cordobés conoce las producciones e influjos del Simbolismo europeo. Las manchas, vapores o brumas azules, conforman una obra envolvente. El conjunto del ciclo produce un efecto sedante de ensueño, abandono narcótico y relajante.



Figs.6 y 7 *Canto de amor y El Genio y la Inspiración*, 1905



Figs.8 y 9 *La Literatura y La Música*, 1905



Figs.10 y 11 *La Pintura y La Escultura*, 1905

²⁷⁸ Pérez Segura, Javier: "Pintura, re-creación y fabulación. Romero de Torres antes del meridiano 1915", op. cit., pp.19-42.

Sus obras simbolistas iniciales son hieráticas y arcaicas. De rigidez escultórica como las figuras regionales de Viladrich o Julio Antonio. Eternidad, misticismo y misterio. Pilares de la estética perfilada por Valle-Inclán y compilada en *La Lámpara Maravillosa* (1916).²⁷⁹ Romero es un imaginero de retablos religiosos. Pintor de santas y beatas de semblante rígido. Cerúleo, de pátina fría y *Quietismo Estético*. La Córdoba crepuscular, dualidades, el pecado y la gracia ya se registran en estas pinturas.



Figs.12 y 13 Ysolina Gállego de Zubiaurre, 1910
Boceto de Ysolina Gállego, 1910

Conocedor del Renacimiento italiano y su revisión manierista. Maneja el lenguaje de Prerrafaelitas y Nazarenos. Hay cabida para la tradición barroca, la pintura flamenca y relectura de Primitivos italianos. Formas ideales, extrañas, rígidas y desasosegantes. Contradictoriamente, también son obras de letargo y quietud, exageración y estilización. Un Romero aséptico, frío, distante con su propia obra. Un Fra Angélico puro y místico. Avanzando en fecha con su evolución o trance artístico, Romero ya no podrá distanciarse. Asienta su lenguaje en *Nuestra Señora de Andalucía* y *La musa gitana*, de 1907 ambas. Repetirá sus recursos, mensajes, fetiches y símbolos. Se "retorcerá" sin remedio en su pintura y sus obsesiones.



Figs.14 y 15 Ángeles y Fuensanta, 1909
Amalia Romero de Torres, 1917

²⁷⁹ En los capítulos dedicados al núcleo simbolista madrileño y la fortuna crítica en el caso del Simbolismo español, ya se ha recopilado las ideas subrayables. También se ha hecho mención al Trabajo de Investigación - D.E.A. de Mario Mellado sobre crítica y estética de Valle-Inclán.

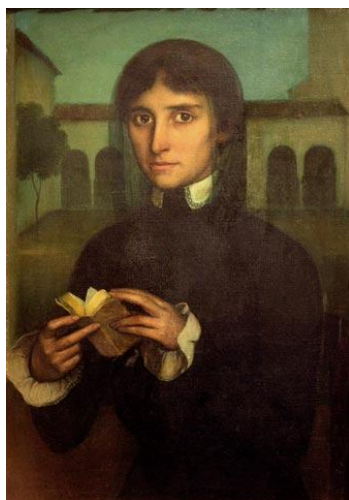
Las conexiones estético - artísticas con el pensamiento y la literatura previa al *Esperpento* de Valle-Inclán, es destacable (1895-1910). El pintor y el pensador además de compartir sus imágenes de *Quietismo Estético*, manejan otras poéticas comunes. Inmovilismo o éxtasis simbolista. Hablamos de las pinturas *Amor sagrado*, *Amor profano* (1908) o *Flor de Santidad* (1910). Figuras elevándose espiritualmente sobre las referencias espacio - tiempo como en las líneas de Valle:

"Anohecía, y la luz del crepúsculo daba al yermo y ríscoso paraje entonaciones anacoreticas que destacaban con sombría idealidad la negra figura del peregrino."

"Inmóvil en medio de la mancha movediza del hato, con la rueca afirmada en la cintura y las puntas del capotillo mariñán vueltas sobre los hombros, aquella zagala parecía la zagala de las leyendas piadosas: Tenía la frente dorada como la miel y la sonrisa cándida. Las cejas eran rubias y delicadas, y los ojos, donde temblaba una violeta azul, místicos y ardientes como preces. (...) Tenía un hermoso nombre antiguo: Se llamaba Ádega. Era muy devota, con devoción sombría, montañesa y arcaica. Llevaba en el justillo cruces y medallas, amuletos de azabache y faltriqueras de velludo que contenían brotes de olivo y hojas de misal."

*"Llena de fe ingenua, sentíase embargada por piadoso recogimiento. La soledad profunda del paraje, el resplandor fantástico del ocaso anubarrado y con la luna, la negra, desmelenada y penitente sombra del peregrino, le infundía aquella devoción medrosa que se experimenta a deshora en la paz de las iglesias, ante los retablos poblados de santas imágenes: Bultos sin contorno ni faz, que a la luz temblona de las lámparas se columbran en el dorado misterio de las hornacinas, lejanos, solemnes, milagrosos."*²⁸⁰

Las místicas del pintor (casi autómatas) están resueltas de manera ingenua o "torpe" intencionadamente. Hablamos de un Simbolismo *Naïf*. Este efecto o extrañeza, produce deliberadamente una mayor diferenciación respecto a la percepción visual real o la verosimilitud. En *Viernes Santo* la gestualidad de las manos devocionales, ocultan significados. Pueden recordar a pinturas para el culto o a las imágenes de vestir procesionales. Juan Antonio Ramírez señala los mensajes y signos en las manos de las mujeres de Romero.²⁸¹



Figs.16 y 17 *Amor místico*, 1908
Viernes Santo, 1914

²⁸⁰ Valle-Inclán, Ramón del: *Flor de santidad*. Madrid, Espasa-Calpe, 2006, pp.78-80.

²⁸¹ Ramírez, Juan Antonio: "Nota (apasionada) sobre gestos y pasiones", op. cit., pp.157-162.

Beatas, divinas y creyentes que experimentan trances religiosos. Místicas extasiadas y santas abstraídas como en *Flor de Santidad* (1904) de Valle. Alcanzan la Gloria. Visión místico - erótica (trance retorcidamente apasionado):

"Ádega cuando iba al monte con las ovejas tendíase a la sombra de grandes peñascales, y pasaba así horas enteras, la mirada sumida en las nubes y en infantiles éxtasis el ánima. (...) Misteriosa llama temblaba en la azulada flor de sus pupilas, su boca de niña melancólica se entreabría sonriente, y sobre su rostro derramábase, como óleo santo, mística alegría. No acertaba con las palabras, el corazón batía en el pecho cual azorada paloma. ¡Las nubes habíanse desgarrado, y el Cielo apareciera ante sus ojos, sus indignos ojos que la tierra había de comer! Hablaba postrada en la tierra, con trémulo labio y frases ardientes. Por sus mejillas corría el llanto. ¡Ella, tan humilde, había gozado favor tan extremado! Abrasada por la ola de la gracia, besaba el polvo con besos apasionados y crepitantes, como esposa enamorada que besa al esposo."

*"Andando el tiempo la niña volvió a tener nuevas visiones. Tras aquellas nubes de fuego que las primeras veces deslumbraron sus ojos, acabó por distinguir tan claramente la Gloria que hasta el rostro de los santos reconocía."*²⁸²



Fig.18 Monja, 1911

Niñas y novicias corrompidamente pintadas por Romero:

" (...) y acaricié aquella cabeza que parecía tener un nimbo de tristeza infantil y divina. Se inclinó besándome la mano, y al incorporarse tenía el terciopelo de los ojos brillante de lágrimas. (...)

La niña me miró, con los labios trémulos, abiertos sobre mí sus grandes ojos como dos florecillas franciscanas de un aroma humilde y cordial. Yo le dije deseoso de gustar otra vez el consuelo de sus palabras tímidas (...)

La voz un poco aññada se ungía con el mismo encanto que los ojos, mientras en la penumbra de la alcoba quedaba indeciso el rostro menudo, pálido, con ojeras. (...)

Hablaba sonriendo, y en su cara triste y ojerosa, era la sonrisa como el reflejo del sol en las flores humildes, cubiertas de rocío. Recogida en su silla de enea, me fijaba sus ojos llenos de sueños tristes. Yo al verla sentía penetrada el alma de una suave ternura, ingenua como amor de abuelo que quiere dar calor a sus viejos días consolando las penas de una niña y oyendo sus cuentos. (...)

²⁸² Valle-Inclán, R., op. cit., pp.86-87.

- No soy novicia: Soy educanda.

Y sentada en la silla de enea quedó abstraída. Yo callaba, sintiendo sobre mí el encanto de aquellos ojos poblados por los sueños. ¡Ojos de niña, sueños de mujer! ¡Luces de alma en pena en mi noche de viejo!"²⁸³

La niña - virgen, monjil e inocente o la joven de poca edad también es motivo de inspiración para Valle-Inclán en su *Sonata de Invierno*. La *Sonata de Primavera* (1904), es la obra más cercana a estos motivos y muchas de sus escenas recuerdan a las tablas primitivas y la candidez del Prerrafaelismo. El rastro pictórico en esta *Sonata* ha sido estudiado por Zamora Vicente.²⁸⁴ Este Prerrafaelismo de fondo envuelve al conjunto de un tono idealizado de refinamiento, ensueño y languidez.

*"No falta este tipo de descripciones en la obra de Valle-Inclán. Ya hemos mencionado varias veces la terminología empleada en la descripción de María Rosario, de la Sonata de primavera. Acompañan a esta heroína otras jovencitas similares. Ádaga, de Flor de santidad: "aquella zagala parecía la zagala de las leyendas piadosas: tenía la frente dorada como la miel y la sonrisa cándida (...)" Rosarito, una niña "pensativa y blanca" parecía a las madonas primitivas (...)"*²⁸⁵

Romero de Torres pintor de religiosas, creador de obras con formato sacro y contenido profano. Recordamos el *Retablo del Amor* (1910) y *La Consagración de la Copla* (1911-1912). Incluye a otra creyente en su *Poema de Córdoba*. Completan el políptico *Córdoba guerrera*, *Córdoba barroca* y les siguen la judía, cristiana, romana, cerrando el recorrido la *Córdoba torera*. Las mujeres, sus miradas, las alegorías, flamenquismo, Andalucía, su imaginario cordobés, los rincones de su ciudad troceada, real y soñada... Romero recopila sus claves paradisiacas y simbólicas.



Fig.19 Detalle panel monja *Retablo del Amor*, 1910

²⁸³ Rescatamos estas líneas de la *Sonata de Invierno*. Valle-Inclán, Ramón del: *Sonata de Otoño. Sonata de Invierno. Memorias del Marqués de Bradomín*. Madrid, Espasa-Calpe, 2007, pp.179-181.

Valle-Inclán, Ramón del: *Sonata de Primavera. Sonata de Estío. Memorias del Marqués de Bradomín*. Madrid, Espasa-Calpe, 2008. Títulos imprescindibles sobre los que volveremos en este capítulo.

²⁸⁴ Zamora Vicente, A., op. cit., 1983.

²⁸⁵ Litvak, L., "Los frutos verdes", op. cit., 1979, pp.136-140.

La especialista revisa el espectro erótico en la obra de Valle-Inclán. Atiende a la necrofilia, Satanismo, fetichismo, pedofilia, incesto, fatalidad... todas las variantes sexuales presentes en la literatura del autor. Añadimos a Cuéllar, Carlos A.: *El Prerrafaelismo y su influencia en la creación contemporánea*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia, 2006.



Figs.20 Detalle *Córdoba religiosa*
panel sexto *Poema de Córdoba*, c. 1913-1915

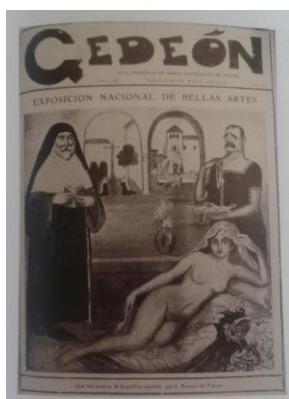
El pintor de santas se va perfilando y se pervierte. El simbolista es sesudo y sensorial:

"Yo creo tener una sensibilidad más aguzada que el hombre corriente y normal. No sé si la palabra sensibilidad es la más adecuada para mi caso; sensibilidad parece indicar una facultad de impresionarse exclusivamente psíquica; mi facultad de impresión es tan psíquica como sensorial."

"¿Cómo y cuándo la sensualidad mía se fue pervirtiendo y convirtiéndose en algo anómalo y puramente cerebral?" ²⁸⁶

²⁸⁶ Baroja, P., op. cit., (1920) pp.12-14.

Romero y su pintura tras el punto de inflexión del año 1915, deriva en sus obras de crápula vicioso.²⁸⁷ Se traslada a Madrid. Ya no asistirá a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de la capital. Se acomoda en su lenguaje más personal, menos depurado e "intelectualizado". Su pintura y su autoimagen fermentan paralelamente. Adquieren un mismo tono obsesivo y degenerado. Tono suculentamente perverso. El pintor temprano pinta la espiritualidad, el maduro acabará inclinándose por el vicio. El "pintor de la mujer morena" se decantará por la materialidad y la carne. En su obra hay cabida para la vida contemplativa y para la juerga flamenca, esto se traduce en *Las dos sendas*. Las alternativas políticas que en la España de la época eran Maura o Canalejas. Las supuestas "únicas" opciones a escoger por una mujer: ser monja o puta. Retiro y silencio conventual o jaleo y desenfreno. Hermetismo o expansión. Todo esto suponiendo que el señorito andaluz no reflexione sobre sí mismo y su propia producción (mujeres frías o insaciables aparte).



Figs.21 Caricatura de Antonio Maura y José Canalejas evocando la pintura de Romero
Las dos sendas de la política española, revista *Gedeón* 19 Mayo 1912
 Julio Romero de Torres *Las dos sendas*, c. 1911-1912

²⁸⁷ Cimabue, Lorenzetti, Leonardo da Vinci, Mantegna, Piero della Francesca, Rosso, Pontormo, Andrea del Sarto, Bronzino, Millais, Rossetti, Puvis de Chavannes, Moreau, Redon, Valdés Leal, Fortuny, Bilbao, Casas (...) están en los estratos de Julio Romero de Torres. Brihuega y Pérez Segura señalan el año 1915 como meridiano en la obra de Romero y evolución hacia su pintura más madura, personal y obsesiva. El catálogo de la exposición celebrada en Córdoba y comisariada por ambos, reúne textos de autores como Francisco Javier Pérez Rojas, Lily Litvak, Estrella de Diego o Diana B. Wechsler.

"La canalla y lo canalla tienen sus encantos, no cabe duda; pero el encanallamiento, cuando es rutinario y protocolar, es antipático. Yo siento un desprecio innato por lo que es corriente y vulgar; ahora que, para mí, lo no vulgar no es lo que se halla catalogado con la etiqueta de distinguido o de exquisito, sino lo que en realidad es, o lo que al menos a mí me parece que es." ²⁸⁸

Romero de Torres en lo que evoluciona, conforma su identidad artística - vital. Es el iluminado que se inmiscuye en la oscuridad. El visionario inmerso en el vicio y el encanallamiento. El simbolista que pinta mártires y peca. El pintor de retablos que sucumbe, se pervierte y envicia. El señorito andaluz es un *dandy*. Su creación artística más costosa y jugosa es su propia persona. Julio Romero de Torres es la carne, la mirada perversa, el contemplativo depravado.

"Ésas tendencias mías a la cólera y al análisis me daban un sentido de autointrospección y de autocorrección que a la larga me dejaba indeciso y vacilante. (...)"

"Las excitaciones constantes, las preocupaciones, las lecturas, los paseos solitarios iban pervirtiendo mi sensualidad y haciéndola patológica.

Vivía en un alucinamiento erótico, en una erupción constante, pero al mismo tiempo alambicaba y perfeccionaba mi gusto estético." ²⁸⁹

²⁸⁸ Baroja, P., op. cit., p.184.

²⁸⁹ *ibid.*, pp.90-91.

b) El Dandy.

El Señorito andaluz.

"Que el lector no se escandalice de la importancia que se da a lo frívolo, y que no olvide que hay algo de grandeza en todas las locuras, una fuerza en todos los excesos. ¡Extraño espiritualismo! Para los que son a la vez sus sacerdotes y sus víctimas, todas las exigencias materiales complicadas a las que se someten, desde la vestimenta irreprochable en todo momento del día y de la noche (...) no son más que una gimnasia para fortalecer la voluntad y disciplinar el espíritu. A decir verdad, no dejaba de tener cierta razón al considerar el dandismo como una especie de religión. (...) esta doctrina de la elegancia y la originalidad, que también impone a sus ambiciosos y humildes sectarios, hombres que a menudo están llenos de ardor, de pasión, de valor, de energía contenida (...)"

BAUDELAIRE "El Dandy", *El pintor de la vida moderna* (1863)



Fig.22 Émile Deroy *Retrato de Charles Baudelaire*, 1844

Para ser un *dandy* como lo fue Julio Romero de Torres, es necesario conocer una normativa, unos vicios y "trucos" no registrados. El simbolista es el gestor único de todo este aparato. Es un esnob frío y presuntuoso. Su vida religiosa se alterna con la ociosa. Necesita de ambas. Sabe gozar de la mundanidad pero tampoco se priva de la soledad. Mantiene ciertas distancias, tiene sus momentos. Esto genera en el otro atracciones, efectos y energías, muchas de ellas calladas. Vive sin prisas, con parsimonia. Su templanza y flema, requieren de sosiego.

El *dandy* observa contenido y distante para preservar su elegancia. Son sus maneras. En Romero son maneras flamencas y actitudes taurinas. Es su religión, se rinde culto a sí mismo. El credo del *dandy* cuenta con sus mandamientos personales, íntimos. Este dogma marca un estilo de vida contemplativa y contradictoriamente, disoluta a la par. El creyente en su culto narcisista, genera una imagen que le aporta distinción y distancia. Este conocimiento conforma su identidad, como el místico encuentra su centro.

"Si hablo de amor a propósito del dandismo, es porque el amor es la ocupación natural del ocioso. Pero el dandy no ve en el amor un objetivo especial. Si me he referido al dinero, es porque el dinero es indispensable para las personas que hacen de sus pasiones una religión (...)"

"El dandismo ni siquiera está en el gusto inmoderado del vestir y de la elegancia material, como parecen pensar muchas personas poco reflexivas. Para el perfecto dandy todo eso no es más que un símbolo de la superioridad aristocrática de su espíritu. Así pues, para él, ebrio ante todo de distinción, la perfección en el vestir consiste en la sencillez absoluta, que es, en efecto, la mejor manera de distinguirse."

"Se trata sobre todo de la necesidad apremiante de crearse un carácter original, dentro de los límites externos de conveniencias. Se trata de una especie de culto de uno mismo, que puede sobrevivir a la búsqueda de la felicidad que se esconde en los demás, en la mujer, por ejemplo; que incluso puede sobrevivir a todo lo que llamamos ilusiones. Se trata del placer de asombrar y de la satisfacción orgullosa de no asombrarse nunca. Un dandy puede ser un hombre hastiado (...)"

"Vemos cómo el dandismo, en cierto modo, confina con el espiritualismo y con el estoicismo. Pero un dandy nunca podrá ser una persona vulgar." ²⁹⁰



Fig.23 Giovanni Boldini *El Conde Robert de Montesquiou*, 1897

El carisma es una rareza que se tiene, o no se tiene. Un componente de alquimia innato. Pero además de contar con esta substancia extraña de partida, el creador puede ensayar, probar, maquillar, omitir, perfeccionar y conformar un resultado final. Permite que impregne su figura, sus gestos y sus actos. Esta evolución desemboca en un estado misteriosamente naturalizado (pese a ser un proceso artificial).

²⁹⁰ Baudelaire, C., op. cit., p.133. El autor contiene alguna de las imágenes y reflexiones más determinantes del Decadentismo.

"El hombre rico, ocioso, y que, incluso hastiado, no tiene otra ocupación que correr en pos de la felicidad; el hombre que se ha criado en el lujo y que desde su juventud está acostumbrado a que los demás hombres le obedezcan, aquel, en suma, que no tiene otra profesión que la elegancia, gozará siempre, en todas las épocas, de una fisionomía distinta, totalmente excepcional. El dandismo es una institución vaga (...)"

"El dandismo, que es una institución al margen de la ley, tiene leyes rigurosas a las que están estrictamente sometidos todos sus súbditos, sea cual sea, por lo demás, la fogosidad y la independencia de sus caracteres. Entre todos, los novelistas ingleses son los que más han cultivado la novela de high life (...) antes de nada y con muy buen criterio, han tratado de dotar a sus personajes de fortunas lo bastante grandes como para permitirse todas sus fantasías sin vacilar; luego les han dispensado de toda profesión. Esos seres no tienen otra ocupación que cultivar la idea de la belleza en su persona, satisfacer sus pasiones, sentir y pensar. Así pues, poseen a voluntad y en gran cantidad el tiempo y el dinero sin los que la fantasía, reducida al estado de ensoñación pasajera, no puede traducirse en acción." ²⁹¹

Construye su paraíso de folclore. Sueño y vigilia, indisciplina y norma, ensueño y dosis de noche. El simbolista es un incómodo, un rebelde egocéntrico que resiste en su pasividad no violenta. Se explaya solo cuando le parece oportuno. Cuando se distancia de sus reflexiones muy levemente. No improvisa porque no quiere. No quiere o no puede. Siempre se pone el listón alto. Siempre se esfuerza por mantener sus formas. Diferente y desengañado porque sí. Muy frecuentemente prefiere no hacer nada. Es un misántropo que se protege, se rebela y se diferencia. Va a contrapelo. Su sedación o elevación le desubican entre la vida contemplativa y la vida disoluta (muy disoluta). En ambos extremos se evita la realidad. Ya sea por sortear las tentaciones o por sucumbir a todas ellas. Formas de evasión desde la pureza o el pecado.

El *dandy* es un triste reconcentrado de actitudes artísticas, poéticas. Contempla constantemente, prolonga los momentos, eterniza sus pensamientos. La observación constante satura hasta abatir al decadente en su laxitud. Tras la aparente flojera y actitud de abandono, convive cotidianamente con sus obsesiones. Divaga eternamente. Da importancia a su nombre, sus actos y su inacción. No es sincero porque no quiere. O no puede. Su egocentrismo se nutre de sus prescripciones privadas e intransferibles. Vórtices que conforman su paraíso artificial.

El simbolista requiere de silencio y soledad. Momentos de plácido sosiego. Pese a su flacidez, también es un retorcido, anguloso y complejo individuo. Necesita tiempo para reflexionar y examinar sus actos. Es algo de monje y ermitaño. La introspección e interiorización, requiere de reservas y clausura. En su mundo interior están sus creaciones. Sus esencias idealizadas.

"Además, los desplazamientos le parecían inútiles pues creía que la imaginación podría suplir fácilmente la vulgar realidad de los hechos. En su opinión, era posible satisfacer los deseos considerados más difíciles de atender en la vida normal."

²⁹¹ *íbid*, p.131.

"Si trasladamos esta capciosa desviación, este hábil embuste, al mundo del intelecto, nadie duda que no se puede sentir, con la misma facilidad que en el plano material, quiméricos deleites, semejantes en todo a los verdaderos. Así, por ejemplo, uno puede emprender largas exploraciones, sentado ante la chimenea, apoyado, si es necesario, su imaginación reacia o lenta, en la sugestiva lectura de una obra que narre aventuras y viajes por países lejanos."

"Lo importante es saber cómo hacerlo, saber concentrar su espíritu sobre un único punto, abstraerse lo suficiente para producir la alucinación y poder sustituir la realidad objetiva por la visión imaginaria de esa realidad."

Por lo demás, el artificio constituía para Des Esseintes la marca distintiva del ingenio humano.

*Como él decía, la naturaleza ha cumplido ya su tiempo, pues ha llegado a agotar definitivamente la paciencia de los espíritus sensibles y refinados por la repugnante uniformidad de sus paisajes y de sus cielos."*²⁹²

El decadente más purista y sesudo, en ocasiones se niega la vivencia. No es estrictamente necesario reflejar algunas de sus inquietudes íntimas en el mundo exterior. No experimenta algunos de los pensamientos y obsesiones que le absorben constantemente. Se retira por su egotismo o egoísmo. Se lo niega por su concentración o ensimismamiento. A veces prefiere solo mirar. Su contención, límites y normas mandan. Sólo actúa cuando le parece oportuno y determinante. Depende de los códigos o directrices personales del manual de cada decadente.

"Obsesiones de erotismo libertino y obsesiones místicas asediaban, mezclándose y confundiéndose, su cerebro alterado por el tenaz deseo de escapar de las vulgaridades de la vida y del mundo, y de sumergirse, lejos de las normas y de las convenciones generales, en profundos y originales éxtasis, en paroxismos celestiales o malditos, igualmente agotadores ambos por la pérdida de fósforo que exigen e implican."

*Ahora salía de estos ensueños, aniquilado, destrozado, casi moribundo, y encendía rápidamente las velas y las lámparas para inundarse en la claridad, porque creía que de esta manera oiría, con menos precisión y fuerza que en la oscuridad, el sordo, persistente e insoportable latir de sus arterias que le golpeaban con fuerza redoblada bajo la piel del cuello."*²⁹³

Busca la belleza en la decadencia. Emplea el arte como un narcótico. Una droga que consume para saciarle. Le calma, le hace compañía, le eleva, le aleja, se concentra, pasa el tiempo... Parece estar siempre cansado. El simbolista más puro es aquel más reconcentrado. Neurasténico, egocéntrico y narcisista enfermizo. El emprende sus viajes imaginativos por su desilusión y decepción eterna. Se evade poéticamente. Vive narcotizado y ensimismado. Se enclaustra para divagar en silencio. Su sensibilidad pervertida o privilegiada, le capacita con una observación elevada. Pasea, contempla, observa sin descanso, es un mirón. Es un *voyeur*, un *flâneur*. Es un sádico que está encantado de conocerse.

²⁹² Huysmans, J.K., op.cit., pp.142-143.

²⁹³ *ibid.*, p.241.

"La religión no me ayuda. La fe que los demás tienen en lo invisible yo la tengo en lo que puedo ver y tocar. Mis dioses habitan en templos contruidos con las manos, y es en el círculo de la experiencia real donde mi credo se hace perfecto y completo: demasiado completo, pues como muchos de aquellos que ponen su paraíso en la tierra, he descubierto en él no solo la belleza del cielo, sino también los horrores del infierno." ²⁹⁴

Sus quimeras e ideales le sacian y le atosigan constantemente. Goza de una indolencia mística y ambigua, casi religiosa. Su pomposa vida disoluta se complementa con su disciplinada vida contemplativa. Le rodea un entorno sofisticado y exuberante. Siente una auténtica repulsión por lo cotidiano. Estas frustraciones le generan parálisis. Le frustran y sin embargo él mismo se confecciona sus propias rutinas. Servicios y penitencias.

"No hay nada, por tanto, más sensible que esa insensibilidad que el dandi se propone alcanzar. En este sentido, él es ese Ulises que quiere resistirse a las Sirenas; pero, lejos de evitarlas, las frecuenta, como hace con los ambientes más diversos y alienados. Y sólo gracias a su sordera voluntaria conseguirá oír eso que se le escapa a los otros, ensordecidos por el ruido de fondo.

La fascinación de las Sirenas acaba en la pérdida del yo, en la fusión pánica con una naturaleza traidora y feroz, máscara transparente de un poder que devora al hombre reduciéndolo a un estado de bestialismo inferior al de la naturaleza humana. El dandi, en cambio quiere entender la voz de la naturaleza sin por ello obedecer a su llamada, herida por la lógica del dominio, aspirando con ello a ser realmente humano y a no quedar reducido a simple animal que obedece el mecanismo de los placeres propuestos por la sociedad." ²⁹⁵



El escritor
Oscar Wilde

²⁹⁴ Wilde, Oscar: *De profundis y otros escritos de la cárcel*. Barcelona, Debolsillo, 2013, p.165.

²⁹⁵ Scaraffia, G., op. cit., p.86.

A veces solo pasea, a veces no hace nada. Es un ingenioso retorcido. Rompe con estos límites cuando rozan la asfixia. Es entonces cuando se toma ciertas licencias respecto a su credo. Se excede y rompe con esto porque ya no hay otra explicación. Zozobra, transgrede, fluye, se expande. Se acicala rigurosamente. Espera a que llegue la hora. Vive de noche. Nunca madruga.

*"El misticismo, con sus maravilloso poder para convertir en extrañas las cosas corrientes, y en sutil antinomismo que siempre parece acompañarlo, le conmovió durante una temporada (...) Sin embargo, como ya se había dicho de él, ninguna teoría sobre la vida le parecía importante comparada con la vida misma. Era muy consciente de la esterilidad de toda especulación intelectual si se separa de la acción y de la experiencia. Sabía que los sentidos, no menos que el alma, tenían misterios espirituales que revelar."*²⁹⁶

Además de un asceta, también es un nocturno festivo, un libertino disoluto. Degenera cuando se hace de noche. El *dandy* sabe moverse en el centro de la mundanidad. Con su pose se inmiscuye en la frivolidad y el ruido. Goza de buena compañía. Disfruta con sus compañeros nocturnos. Polos opuestos que se atraen y se encuentran. Saborea su vida social aunque también encuentre necesario estar solo. Aspira a que su estilo de vida sea una delicia. Procura que nada en ella sea vulgar, simple o anecdótico.

*"- (...) No, olvídense de los cigarrillos; tengo algunos yo. Basil, no te permito que fumes puros. Enciende un cigarrillo. El cigarrillo es el perfecto ejemplo de placer perfecto, es exquisito y deja insatisfecho. ¿Qué más se puede pedir?"*²⁹⁷

Fuma por esnobismo, por "matar el tiempo", por no hacer nada. Para seguir sintiéndose insatisfecho. Se rodea de los arabescos del humo. Se envuelve en sus volutas. Bebe para apaciguar los nervios. Para trascender y evadirse del tedio. Bebe, fuma, se hunde, se eleva, flota, trasciende...

"Hay que estar siempre borracho. Todo radica ahí: es la única cuestión. Para no sentir el horrible fardo del Tiempo, que destroza vuestras espaldas y os inclina hacia el suelo, es preciso emborracharse sin tregua.

¿Y de qué? De vino, de poesía o de virtud, a vuestro antojo, pero emborrachaos.

*(...) ¡Es hora de emborracharse! ¡Para no ser esclavos martirizados por el Tiempo, emborrachaos, emborrachaos constantemente! De vino, de poesía o de virtud, a vuestro antojo."*²⁹⁸

Puede ser todo lo frívolo, engreído y ostentoso que quiera. Puede ser falso, mezquino, distinguido, superior, pero nunca irrelevante. De gestos, estilo y maneras estudiadas. Es un refinado inserto en ocasiones en la vulgaridad y la banalidad. Es un mirón cómplice de la fauna de la noche. Su elegancia le aporta intensidad. Sus maneras, porte y gestos, revelan una seriedad intensa, una infelicidad reconcentrada y una desilusión poética.

²⁹⁶ Wilde, O., op. cit, p.189.

²⁹⁷ *ibid.*, p.115.

²⁹⁸ Baudelaire, Charles: *Pequeños poemas en Prosa. Los Paraísos Artificiales*. Madrid, Cátedra, 2010, pp.114-115.

"Los dioses me habían dado casi todo. Tenía genio, un nombre distinguido, una elevada posición social, brillantez y osadía intelectual: hice del arte una filosofía y de la filosofía un arte, cambié la forma de pensar de la gente y el color de las cosas, no había nada que yo dijera que no causara pasmo. (...) Traté el arte como la realidad suprema y la vida como un mero modo de ficción, desperté la imaginación de mi siglo de tal forma que creó mitos y leyendas en torno a mí: resumí todos los sistemas en una sola frase y toda la existencia en un epigrama.

Aparte de eso, disfruté de otras cosas muy diferentes. Me dejé tentar por la insensatez y la sensualidad. Me divertía ser un flâneur, un dandi, un hombre a la moda. Frecuenté naturalezas e intelectos menores. Despilfarré mi propio genio y sentí una curiosa alegría al malgastar una juventud eterna. Cansado de estar en las alturas bajé adrede a las profundidades en busca de nuevas sensaciones. La paradoja significó para mí en la esfera del pensamiento lo mismo que la perversidad en la esfera de la pasión. El deseo acabó convirtiéndose en una enfermedad, una locura o ambas cosas. Dejaron de importarme las vidas ajenas. Tomaba el placer donde me placía y luego seguía mi camino." ²⁹⁹

Es hábil, se mueve como un protagonista en el escenario. Es teatrero, su espontaneidad e ingenio están ensayados. Le gusta ser visible, hacerse ver. Es un amanerado teatral. Retorcido, meditativo y emotivo. Los decadentes son místicos, iluminados, visionarios. Son los elegidos. Llevan una vida contemplativa revolviéndose al mismo tiempo en la mundanidad. Son intensos y superficiales. El dandy tiene cómplices noctámbulos. Está cómodo entre el vicio, lo inmoral y el exceso. Son distracciones para su soledad, sus perezas y aburrimientos.

"A la gente le pareció espantoso que hubiese sentado a mi mesa a elementos perversos de la vida y que hubiese disfrutado de su compañía. Pero, desde mi punto de vista como artista, eran sugestivos y estimulantes. Era como comer entre panteras. El peligro formaba parte de la diversión. Me sentía como debe sentirse el encantador de serpientes cuando hace salir a la cobra de la cesta de mimbre o de tela pintada y le hace extender el capuchón y balancearse de aquí para allá como una planta llevada por la corriente. Eran como serpientes doradas. Su veneno era parte de la perfección." ³⁰⁰

Es un egocéntrico silencioso e introvertido. En ocasiones se retira del mundanal ruido. No le vale todo. Otras veces es el más ruidoso entre los ruidosos. Su sedación, inmovilismo viene dado por su autocontrol, la observación y autoexamen. Permanece inmóvil controlando su paraíso. Él mismo es el centro. Examina su círculo y su persona. Es contradictoriamente, un disoluto contemplativo. Regresa al retiro y el silencio. Requiere de sus tiempos reconcentrado, reflexionando y creando.

"Hay momentos, nos dicen los psicólogos, en los que la pasión por el pecado, o por lo que el mundo llama pecado, domina hasta tal punto nuestro ser, que todas las fibras del cuerpo, al igual que las células del cerebro, no son más que instinto con espantosos impulsos. En tales momentos hombres y mujeres dejan de ser libres. Se dirigen hacia su terrible objetivo como autómatas. Pierden la capacidad de elección, y la conciencia queda aplastada o, si se vive, lo hace para llenar de fascinación la rebeldía y dar encanto a la desobediencia. Cuando aquel espíritu poderoso, aquella perversa estrella de la mañana cayó del cielo, lo hizo como rebelde." ³⁰¹

²⁹⁹ Wilde, O., op. cit., pp.161-162.

³⁰⁰ íbid., p.206.

³⁰¹ Wilde, O., op. cit., pp.268-269.

De rutinas propias. De sistema ordenado. Poco propenso a los grandes desplazamientos ya que suponen cambios en sus rutinas, recogimiento, refinamiento y reflexiones cotidianas. Únicamente hace visitas. Tras las salidas, la exploración o el viaje, se retira nuevamente.

"No todos pueden darse un baño de multitudes: gozar de la muchedumbre es un arte; y sólo puede darse un festín de vitalidad, a expensas del género humano, aquel a quien un hada insufló en su cuna el gusto por el disfraz y la máscara, el odio al domicilio, y la pasión del viaje.

Multitud y soledad, términos iguales y convertibles para el poeta activo y fecundo. Quien no sabe poblar su soledad, tampoco sabe estar solo en medio de una atareada muchedumbre.

El poeta goza del incomparable privilegio de poder ser, a su guisa, él mismo y otro. Como las almas que vagan buscando un cuerpo, entra, cuando quiere, en el personaje de cada uno. Sólo para él, todo está vacío; y si determinados lugares parecen estarle vedados, ello se debe a que, a sus ojos, no merece la pena visitarlos."

"¡Al fin solo! No se oye más que el rodar de algunos rezagados y desvencijados carruajes. Durante unas horas poseeremos el silencio, ya que no el reposo. ¡Por fin!; ha desaparecido la tiranía del rostro humano y solo sufriré por mí mismo.

¡Al fin me está, pues, permitido relajarme en un baño de tinieblas! Ante todo, doble vuelta a la cerradura. Pienso que esa vuelta de la llave aumentará mi soledad y hará más fuertes las barricadas que ahora mismo me separan del mundo.

¡Horrible vida! ¡Horrible ciudad!" ³⁰²

El *dandysmo* es una forma de vida, una creencia, una religión sofisticada. Con sus decretos espirituales y poéticos. Con sus disciplinas místicas y sus noches perversas. Creadores de comportamientos, leguaje y pensamiento propio. La gestación nihilista de una doble vida. Resignación, desesperanza, pesimismo, *ennui* decadente y *Tedium Vitae*. Cuidadosos en la apariencia. Creyentes del lujo, el estilo y la buena vida.

"Todo lo que le rodeaba - libros, objetos decorativos, muebles - adquirió ante sus ojos un encanto especial; su cama (...) La organización metódica de su vida le resultó mucho más envidiable, desde que estaba a su alcance la posibilidad de empezar azarosos viajes.

Se sumergió de nuevo en el baño de sus costumbres al que las añoranzas artificiales venía ahora una cualidad más tónica y reconfortante." ³⁰³

A diferencia del bohemio que se ensueña en cualquier buhardilla, el *dandy* es de buen vivir. No le vale cualquier cosa. Sibarita de gustos refinados. No quiere ser cualquiera, no quiere ser vulgar. Evita las "etiquetas", la definición, no gusta de lo explícito ni de ciertos cánones establecidos. Se eleva y distancia. Se rinde culto, se diferencia siempre por norma. Emplea su máscara o *prosopon*. El *dandy* es un personaje artificial. El *dandy* es arte.

³⁰² Baudelaire, C., op. cit., pp.66 y 62.

³⁰³ Huysmans, J.K., op. cit., p.274.



Fig.24 Charles Amable Lenoir *Ensoñación*, 1893

"Las naturalezas que llevan el corazón en la mano no tienen ni idea del goce solitario de la hipocresía que sienten aquellos que viven y pueden respirar con la cabeza ceñida por una máscara. Pero cuando se piensa en ello, ¿no se comprende acaso que sus sensaciones adquieren realmente la profundidad inflamada del infierno? El infierno es el cielo en hueco. Las palabras diabólico o divino, aplicadas a la intensidad del goce, expresan lo mismo, es decir, sensaciones que llegan hasta lo sobrenatural. La señora de Strasseville, ¿pertenece a esta raza de almas? No la acuso ni la justifico. Cuento lo mejor que puedo su historia, que nadie conoció bien (...)

(...) La voluntad todopoderosa, que por la reflexión he reconocido en ella, desde que la experiencia me enseñó hasta qué punto el cuerpo es el molde del alma, no había soliviantado o tensado aquella existencia, encajada en costumbres tranquilas, pues la ola no hincha ni turba una laguna encajada fuertemente en sus orillas."

*"Sí, la novela tuvo lugar en aquella vida correcta, irreproachable, ordenada, burlona, fría hasta la enfermedad, en la que el espíritu parecía serlo todo y el alma nada. Existía la novela, y ella la roía bajo las apariencias y la reputación, como los gusanos el cadáver de un hombre antes de que éste haya expirado."*³⁰⁴



La Marquesa Casati fotografiada por Adolph de Meyer (1912)
Constance Lloyd

³⁰⁴ Barbey D'Aurevilly describe a la Condesa de Stasseville, una *mujer-dandy* o una de esas *otras musas simbolistas* en *Las Diabólicas* op. cit., pp.217-218.

Recordamos a la Condesa Mathieu de Noailles, retratada por Zuloaga o a la Marquesa Casati, amor de Gabriele D'Annunzio. No olvidamos a la sofisticada Constance Lloyd, esposa del succulento Oscar Wilde. Barbey D'Aurevilly se complace en los detalles morbosos y los ingredientes pormenorizados de la erótica decadente. Descripciones eternas, encuentros perversos... fatalidad y Satanismo a raudales. Nos referimos al capítulo "La venganza de una mujer" pp.317-367.

Su belleza compendia ingredientes antagónicos. El *dandy* es impasible e indolente. Se resigna en su inacción y sólo observa. Le gusta no hacer nada. No hace nada porque no le satisface nada. Inevitablemente melancólico, propenso al drama. De tanto contemplar, cree que ya lo ha visto todo. Ensalza la artificiosidad y los juegos de artificio. El simbolista también es silencioso y sutil. Actúa ensimismado y con ensañamiento. Tiene sus recursos decadentes y bellos, es sacro y profano. Rígido, escrupuloso, comedido, también voluble, inconstante y caprichoso. El maridaje de hermetismo y expansión. La experimentación hasta la saturación o la contemplación hasta derivar en obsesión. Es trascendente, divino, frívolo y mundano, oscuro y brillante.

"PÉRDIDA DE AUREOLA

¡Pero cómo! ¿Vos aquí, querido? ¡Vos en un lugar de perdición!, ¡vos, el bebedor de quintaesencias, el comedor de ambrosía! Verdaderamente, hay de qué sorprenderse."

*"- (...) Y luego me he dicho que no hay mal que por bien no venga. Ahora puedo pasearme de incógnito, llevar a cabo bajas acciones y hacer el crápula, como los simples mortales. Heme, pues, aquí, tal como veis, enteramente igual a vos. (...) Me encuentro bien aquí. Sólo vos me habéis reconocido. Por otra parte, la dignidad me aburre. Y además pienso que con gozo que algún poeta la recogerá y se la pondrá impúdicamente en la cabeza. ¡Qué placer hacer feliz a alguien, y feliz, sobre todo, a alguien que me hará reír! ¡Pensad en X o en Z! ¡Sí que va a ser gracioso!"*³⁰⁵

Es un correcto que aparenta ser un degenerado o un desenfrenado que cuida su apariencia con galantería. Es el centro de la mundanidad, la superficialidad... hasta saturarse. Hace incursiones. Visitas cortas para abastecerse de las dosis requeridas. Acostumbra a retirarse. Tras esa apariencia de desidia, melancolía y hastío, el decadente es un malicioso, un pervertido sosegado. Conoce sus paraísos e infiernos. A veces sólo parece un relajado, un disoluto, un despreocupado anodino... pero en su nihilismo y hedonismo, nada es insignificante, ineficaz o insustancial. Sus observaciones y reflexiones, responden a unos baremos subjetivos. El *dandy* tiene algo de cerebral o cuadrículado pero de apariencia relajada y ociosa. Estas señas subjetivas, conforman su idea de lo vulgar, la mediocridad y la belleza.

"ALGERGON. ¡Ah!, no soy en absoluto un depravado, prima Cecily. No quiero que pienses que soy un depravado.

CECILY. Si no lo eres, el modo en que has estado engañándonos no tiene perdón. No serás uno de esos hombres de doble vida: finges ser un depravado pero llevas una vida ejemplar en secreto. Eso sería hipocresía.

ALGERGON. (la mira asombrado). Oh, por supuesto, he sido todo un tarambana.

*CECILY. Me alegra oírlo."*³⁰⁶

Es irónico porque está dolido. Es doliente porque está encantado con el drama. Un pesimista divertido e ingenioso. Cínico debido a sus negruras. Es un oscuro y un egocéntrico que sabe seducir. Laxo de férreas normativas. Un perfeccionista exigente, obsesivo... aparentemente distraído. Emplea una oratoria de recursos brillantes. Es un distante carismático. Un misántropo que se hace querer. Se siente o se cree superior. Es respetable, un ostentoso al que no le suele gustar ser incorrecto. No le gusta

³⁰⁵ Baudelaire, C., op. cit., pp.129-130.

³⁰⁶ Wilde, Oscar: *El abanico de Lady Windermere. La importancia de llamarse Ernest*. Madrid, Cátedra, 2009, p.251.

equivocarse. Es turbio y ambiguo porque se diferencia o protege. Está decepcionado, es un derrochador, un sibarita voluptuoso. Nocturno y vicioso, también reflexivo en su recogimiento. Requiere de tiempo para el ensueño, la reflexión y para examinarse. Toma distancia.

Gestiona sus propios actos, movimientos y exigencias. Un divagador que no hace nada. Durante el día, espera a que llegue la noche. Evita las ocupaciones y rutinas diurnas porque las odia. Las considera vulgares, no transcendentales. Es un calculador reflexivo. Poseedor de una capacidad de visión diferente o una sensibilidad superior. Se evade en su idea subjetiva de la belleza.

"- Vaya, Harry - dijo el anciano caballero -, ¿qué te ha hecho salir tan pronto de casa? Creía que los dandis no se levantaban hasta las dos y que no aparecían en público hasta las cinco."

"Lord Henry no había vuelto aún. Siempre se retrasaba por principio, ya que, en su opinión, la puntualidad es el ladrón del tiempo." ³⁰⁷

Es impuntual porque es agotador ser perfecto y correcto siempre. Por narcisismo y egoísmo, por darse importancia... por rebeldía, porque vive sin prisas, porque tiene los horarios cambiados. Vive de noche y no ha madrugado. Es un afectado al que parece que no le afecta nada. Sublime, impecable, es artístico y admirable. Un observador silencioso y reconcentrado. Es elocuente, un histriónico introvertido, un retorcido sinuoso. Un cauteloso sádico y satánico. Es reservado pero también teatral y locuaz. El *dandy* es un solitario bien acompañado. Un crápula y un ermitaño. Es un cómico dramático. Un derrotado ansioso. Un sesudo sensible o un cerebral de sensibilidad privilegiada. Un rígido de espíritu leve. El *dandy* es una creación artística costosa y rigurosa.

Escéptico e infeliz, de interioridad afligida y trascendente. Celoso guardián de su intimidad. Exterioridad privilegiada, auténtica, singular y diferenciada. Individualidad de metódicas claves, dominio y control. Asceta inmutable y superior de riguroso estilo. Reniega abyecto de lo prosaico, de aquello que considera fútil, trivial, común o mediocre. Indiferente, frío, enfermo de *Spleen*. Grave, concentrado y silencioso. Insólito y gestual, es un perezoso, un aburrido que alarga los momentos. Pese a ser incapaz de pasar desapercibido, también es hermético, reconcentrado, furtivo...

Cuando dos *dandys* se encuentran, se reconocen silenciosamente. Examinan a su *Álter ego*. Se observan, se gustan. Son impecables, casi perfectos. Son egos potentes, correctos y contenidos. De buenas maneras y buen vestir, son exquisitos. Cuidan los efectos que producen en el otro. Veneran sus virtudes mutuas. Ambos pueden reconocer los vicios que ocultan. Cosas que siempre dejan secretas y calladas. Se encuentran, mantienen las formas y las distancias. Son potencias individualistas, creyentes de una misma religión. Reconocerse y reflejarse en el otro no deja de tener ciertos deleites, también narcisistas. Esa aparente distinción o fortaleza, enmascara una sensibilidad a flor de piel. Poseen una extra-sensibilidad, una capacidad de visión extremadamente aguda.

³⁰⁷ Wilde, O., op. cit., pp.51 y 69.

Se encuentran casualmente. No frecuentan círculos comunes. No existen las logias con solera para *dandys*. Son individualistas y solitarios. No hablamos de un movimiento grupal. No existen unos círculos artísticos del *Dandismo*. Existen los encuentros imprevistos. Coincidencias calladas. El *dandy* vive en la soledad y el lujo. No vive la bohemia a costa de malvivir. Se confecciona sus estancias paradisiacas de creación y concentración. Visita los infiernos cuando lo considera adecuado. Es huidizo y tras estas visita, se retira con sus reservas nuevamente.



Fig.25 Henri Fantin-Latour *Un rincón de mesa*, 1872

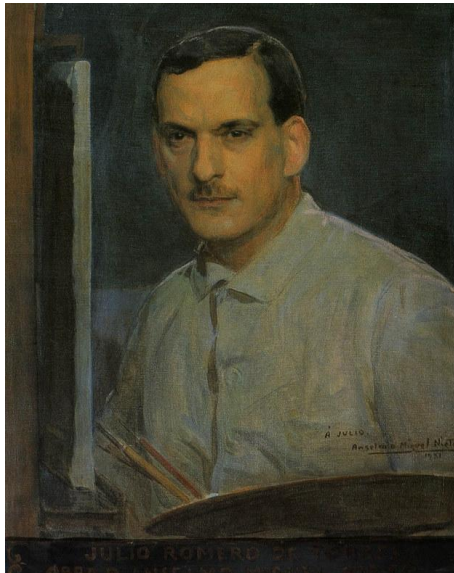
En el cenáculo observa taciturno. Se ensimisma con mucha frecuencia, incluso acompañado. Otras veces aporta sus opiniones con ingenio. Escoge los gestos y las florituras apropiadas. También estando ocioso desconecta del entorno. Sedado, reflexivo, callado o diseccionando su propia apariencia. Romero de Torres escucha a Valle-Inclán en la tertulia del Nuevo Café de Levante. Además de los elogios del escritor al pintor en sus reseñas críticas, existen correspondencias poéticas entre ambos.



Fig.26 Caricatura de Luis Alemany de la tertulia en el Nuevo Café de Levante
Revista *Pharos*, 4 de Abril 1912

Pío y Ricardo Baroja, Carmen de Burgos *Colombine*
Valle-Inclán en el centro, Romero de Torres con capa y sombrero

El cordobés es un señorito andaluz de buen vivir. Narciso ante el reflejo del espejo.³⁰⁸ Consciente de su atractivo. Cuida su aspecto al detalle. Aspira a la distinción, a una elegancia perfecta, exquisita. Apasionado y vehemente de falsa espontaneidad. Se construye, se examina y controla. Se sugestiona y se envuelve en misterio. Nada en él y en su entorno es anecdótico. No lo permite. Es un egocéntrico, un controlador silencioso. Se confecciona una máscara.



Figs.27 Anselmo Miguel Nieto *Retrato de Julio Romero de Torres*, 1931
Fotografía del pintor

*"La elegancia perfecta del dandi pretende reconstruir la perfecta presencia en el ser del animal, la distinción suprema de su figura aspira a la naturalidad. Pero el dandi sabe que el hombre es un animal peculiar, cuya esencia es precisamente el artificio, la autoconstrucción, la máscara que, adoptando la forma del rostro, lo revela a sí mismo. Rechazada, por tanto, la "naturalidad" decimonónica, paralizada entre la animalidad y la represión, para inventarse otra totalmente particular."*³⁰⁹



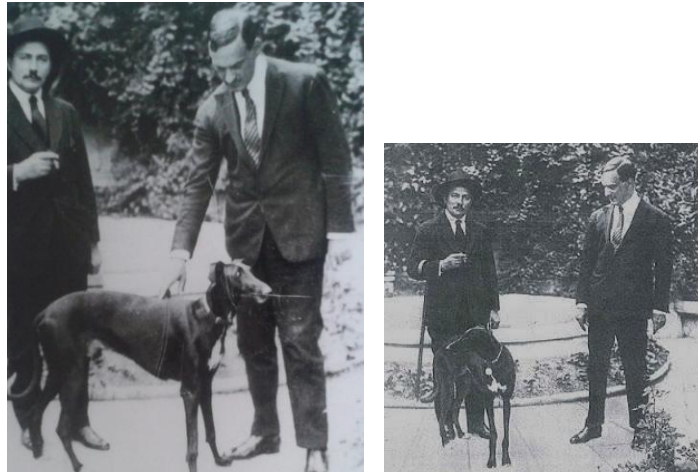
Fotografías del artista
La Gran Vía madrileña (1926)

³⁰⁸ Carabias, Mónica: "Julio Romero de Torres a través del espejo", op. cit., pp.201-208.

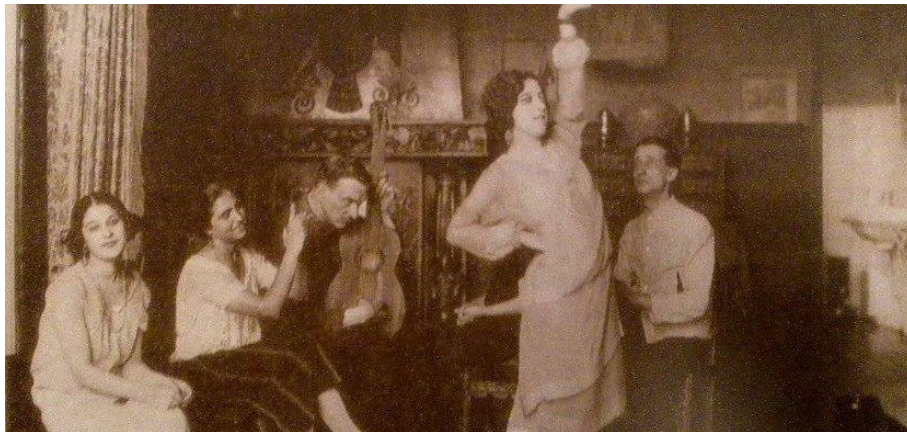
El Museo de Bellas Artes de Córdoba cuenta con fondos fotográficos del pintor. Junta de Andalucía.

³⁰⁹ Scaraffia, G., op. cit., pp.75-76.

El *dandy* impone respeto. Se las ingenia para imponerlo, marca los límites. Es un insatisfecho pretencioso y delicioso. Es ambicioso (consigo mismo). Es concienzudamente perfecto y premeditadamente correcto. Romero no "va a las claras". Sabe vender artificio. Puede parecer desenvuelto, pero nunca improvisa. Lo ideal es ser sencillamente elegante, intachable. Cuando se rebela es excéntrico y excesivo. Es un nocturno perverso. Pese a ser profundamente individualista, goza de buenas maneras sociales. Disfruta de la buena compañía y sabe hacer disfrutar a sus habituales.



Fotografías del pintor con su galgo Pacheco y el poeta Alfonso Camín (1929)



Fotografías del pintor y su hijo Rafael, anfitriones de la juerga

Se acompaña de las musas y organiza sus juergas flamencas. *Flâneur* (versión cordobesa) pasea, observa y "selecciona" fetiches. Son sus imágenes obsesivas:

"La primera visión que tuve de Andalucía fue en Córdoba por la noche. Me guiaba por el laberinto de sus calles el último artista cordobés muerto y glorificado, y a quien puede evocarse como una de esas sombras graves de aquella tierra. Acabo de nombrar, claro está al pintor Julio Romero de Torres, cuyo nombre es ya una copla. Vivía entonces el pintor en su ciudad."

"Miré a la ventana. Una cara de mujer fatigada y graciosa sonreía con cierto mohín. Romero de Torres se llevaba la mano a su sombrero redondo y con ademán noble me invitó:

- ¿Quiere ver a una niña que tiene el pie bonito, pero bonito de verdad?

Entramos ver a la niña del pie bonito. La muchacha regañaba a Romero de Torres

(...)

- Es una niña "honrá", no vaya usted a creer - me aseguró Romero de Torres, como si yo lo dudara -. Me ha servido de modelo para el pie se una mujer que estoy pintando, y que le enseñaré a usted mañana."

*"Al día siguiente, en el estudio de Romero de Torres, encontré, reunidos en los cuadros del pintor, el pie, las manos, los ojos, los diferentes trozos de Córdoba que había visto la noche anterior desperdigados en sus calles."*³¹⁰



Trabajando en *La musa gitana* (1908)
En su estudio de Madrid con la obra *Rivalidad* (1922)

³¹⁰ Barga, Corpus: "Julio Romero de Torres. España pintada por los españoles. Córdoba y su último pintor". *Entrevistas, semblanzas y crónicas*. Valencia, Pre-textos, 1992, pp.239-244.

Todo lo que le parece verdaderamente interesante, gira en torno a su propio ombligo. Requiere de su soledad escogida (no impuesta). Brihuega ha hablado de ensimismamiento castizo, efluvio morboso, plante, soberbia, autosegregación, ambigüedad o narcisismo. Ingredientes todos ellos vertidos en su pintura.³¹¹ Es un seductor, cuida su imagen y su persona. Posa como las hembras carnales de sus cuadros. Rivaliza en atractivo, erotismo y fatalidad.

*"El engreimiento no pierde su atractivo ni siquiera cuando se ve ante la vida cotidiana. Las personas que hablan de los demás tienden a ser aburridas, pero cuando hablan de sí mismas casi siempre resultan interesantes, y sería del todo perfectas si, cuando se vuelven cansinas, se les pudiera cerrar la boca con la misma facilidad con que se cierra un libro del que te has cansado."*³¹²

Tiene temple y garbo. Hace verónicas al tedio y se rebela cuando degenera. Se cansa de no hacer nada. Sesudo y sensorial, divaga y reflexiona. El señorito andaluz como buen decadente, siempre ve (o procura verlo) todo negro. Está descontento por norma. Se siente decepcionado por lo que ve. Se ensueña, se aleja melancólicamente. Hace requiebros al vicio. Flirtea con los bajos fondos, se inspira. Le favorece fumar y bebe para templar los nervios, para verlo todo diferente. Enmascara la realidad porque no le interesa. Romero es negro, es noche y es muerte.

*"(...) Muerto Romero de Torres, que ponía en los diálogos con Valle su gracejo exagerado y pimpante (-¿Cómo ha estado Belmonte?- ¡Don Ramón, esta tarde hemos llegado al crujío de huesos!), todo resultaba agresivo, duro, raspante."*³¹³

Hay premeditación en la gestación del *dandy*.³¹⁴ Es una iniciación, unas costumbres que acaban convirtiéndose en mandamientos. Una forma de disciplina personal e intransferible. Un *dandy* va adquiriendo buena presencia, elegancia, planta y buen tono. Madurando obtiene contención, corrección e intensidad. Linda siempre con la perfección. Parece "estar de vuelta de todo". De tanto observar, de no hacer nada. Semblante de hombre correcto, distinguido y contenido. La confección de esta imagen, debe superar y evitar toda seña vulgar o mediocre. Su perfil debe estar siempre a la altura de sus propias expectativas.

*"Al ojo atento del observador, la elegancia del dandi hace estallar primero la sospecha y después la certeza de la existencia de un "sistema", una constante de ideas y relaciones que se repite en sus más variopintas, pero rígidamente delimitadas, posibilidades."*³¹⁵

³¹¹ Brihuega, J.: "Materialidad obsesiva del símbolo. La pintura de Julio Romero de Torres después de 1915", pp.43-70. Hacemos referencia al ya mencionado catálogo de la exposición dedicada al pintor y celebrada en Córdoba.

³¹² Wilde, Oscar: *La importancia de no hacer nada*. Madrid, Rey Lear, 2010, p.20.

³¹³ Gómez de la Serna, Ramón: *Don Ramón María del Valle-Inclán* (Prólogo Andrés Trapiello) Madrid, Gran Austral, 2007, p.203.

³¹⁴ Litvak, L.: "Julio Romero de Torres" y "Julio Romero de Torres, el pintor y el mito", cat. exp., *Julio Romero de Torres*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2002, pp.15-106.

³¹⁵ Scaraffia, G., op. cit., p.201.



El pintor posando

Es impecable en el vestir porque no lo puede evitar. Sus piezas de armario son una de sus debilidades. Conforman un ingrediente fundamental en la construcción de su identidad. A veces es sobrio, otras exagera. A fin de cuentas su ropa es un disfraz y también es algo de uniforme. Además tiene algo de coraza o armadura. Cuida los colores, las texturas y calidades. Los complementos, el calzado y hasta el más mínimo detalle, tiene su sentido. Sus dictados son únicos y personales. Repite ciertos recursos. Aquellos que sabe que le funcionan. Cuida la manera en que se ve a sí mismo y el efecto que produce en el que le mira. Es coqueto y minucioso en sus cuidados. Acicalarse le requiere tiempo (demasiado), le da importancia. La chaqueta de traje negra le aporta empaque. Romero repeinado, con bigote y corbata, sin su capa española y su sombrero cordobés, no sería Julio Romero de Torres.

Es un virtuoso que poetiza y ensalza todos sus vicios. Es un revolucionario indolente e impasible. Es un incómodo constante que resiste pasivamente. Tiene aplomo y autocontrol. Gravedad, seriedad, circunspección y otras dolencias... Es artificioso y mezquino. Es exigente, obstinado y ambicioso íntimamente. Es rígido y gélido, sabe atraer, emplea sus juegos de artificio. Es vicioso y nocturno. Flamenco, nocturnidad, ambigüedad y perfidia. Se oculta disfrazándose, emplea su máscara. Se protege y encubre. Se obsesiona.

*"Uno debería ser una obra de arte,
o vestirse con una."*

*"Sólo las cualidades superficiales perduran.
La naturaleza humana más profunda se descubre pronto."*

*"En los asuntos triviales, el estilo y no la sinceridad es lo esencial.
En los importantes, también el estilo es lo esencial."*

*"El primer deber en la vida es ser tan artificial como sea posible.
El segundo aún está por descubrir."*³¹⁶



Posando con su capa española y sombrero cordobés (1922)

³¹⁶ Wilde, Oscar: "Frases y filosofías para uso de la juventud", *Paradoja y genio. Aforismos*. Barcelona, edhasa, 2002, pp.132 y 131.

c) La carne.

La mirada perversa.

"El que pone por escrito sus pensamientos, sus ensueños, sus sentimientos los va consumiendo, los va matando."

UNAMUNO *Cómo se hace una novela* (1927)

"En mi tiempo todavía se usaba la capa como prenda usual. De pronto desapareció, y luego volvió a aparecer con un aire de esnobismo artístico.

Yo encuentro que el uso de la capa fomenta en el hombre ideas distintas que el empleo del gabán. El embozo parece ocultar y defender y ser propicio al enredo y a la aventura. Quizá, en realidad, no lo sea, pero da esta impresión. En España se nota que mientras se ha usado capa ha habido aventuras, lances de amor y revoluciones. Al desaparecer la capa ha desaparecido todo el aparato romántico de la vida.

Yo recuerdo que me dediqué, durante algún tiempo, a seguir a una muchacha a la antigua española. Probablemente fue la sugestión de la capa."

BAROJA *La sensualidad pervertida* (1920)

Hasta que se ubica, se encuentra, se establece en su otra pintura cálida y caliente. Se acomoda y se queda estático. Posa, alcanza el clímax o su posicionamiento simbolista. Ya no puede mantenerse aséptico como cuando era aquel imaginero de retablos religiosos. Cambia de dioses, ahora es profano y muy mundano. Pero ocurre que llega a enviarse y "vende" sus imágenes de crápula hasta hartarse. Noches de juerga flamenca, vicios y sus imágenes obsesivas. Vende efluvios, vapores de *Hamman*, humo de tabaco, noches de tablado... Llegados a este punto, lanzamos la desasosegante sospecha o perversa hipótesis: ¿Julio Romero de Torres "vendió humo"?

"Romero de Torres ha extremado hasta el límite la superficialidad representativa, llegando hasta el punto que los motivos carecen de interés para el estudioso y suelen estar al servicio de una sensualidad pornográfica más o menos velada. El único motivo mencionable es el sentido de misterio - posterior embrujo de los tablaos - que caracteriza, según los casticistas, la región andaluza, sus costumbres y su alma." ³¹⁷



Fotografía del pintor

³¹⁷ Bozal, Valeriano: *El realismo plástico en España de 1900 a 1936*. Madrid, Península, 1967, p.56.

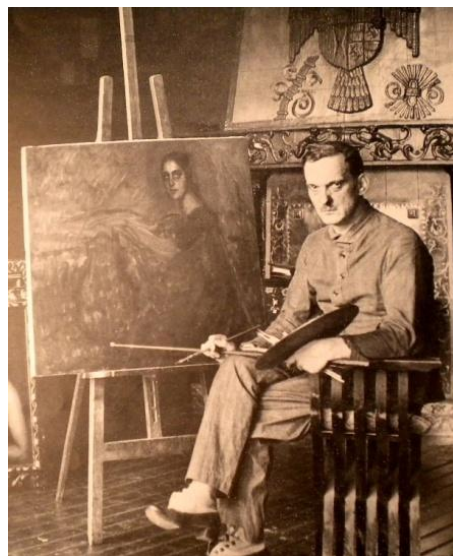
El decadente es un administrador con templanza, controlador de su obra artística - vital. Su buena disposición, esa imagen galante... sabe que gusta y se encarga de embaucar. Se muestra moderado, sosegado pero también garboso. Imaginamos a ese *dandy* abstraído, lejano, divagando en sus quimeras. También está ese Romero que soñamos truhán, seductor, retorcido, vividor, vicioso y encantador de serpientes. Imagen y mito creados y engordados con el tiempo.

La carne adquiere un protagonismo absoluto en Romero de Torres. Varía de aquellas gélidas monjas y cerúleas beatas. Abandona aquellas imágenes devocionales, silenciosas y espiritualizadas. Romero ahora es popular, terroso, táctil, de negros e imágenes crepusculares. Sus musas fatales y mujeres morenas constantes. En realidad, el auténtico protagonista de estas obras es el propio autor. Él es el centro, es clandestino y un zorro cauteloso. El *dandy* es un sesudo potente que goza de una capacidad sensorial privilegiada. De erotismo complejo y sofisticado. Sazonado, siniestro y muy repetitivo. Artificiosamente desnaturalizado y gustoso de sus carnes. Ambiguamente encantado de mirar. Una variante de vida contemplativa retorcida y maliciosa. Emparentado, mimetizándose e identificándose con la feminidad que examina, idealiza y pinta.



Fig.28 *Cordobesa*, c.1924-1928

El Romero más carnal, fetichista, morboso (y otras virtudes) eterniza los preliminares o prolegómenos sexuales. A veces algo huele mal en todo esto, en otras ocasiones llega a apestar y no por ello desagrada (¿?). Parece que si no incluye unos tacones, un sombrero cordobés, un cántaro, una mirada melancólica o anhelante o una tela que cubre un muslo turgente, no hay cuadro. No le vale sin un tirante o una media que resbalan, mantones al hombro, guitarra a mano... Son sus recursos propios, su iconografía paradisiaca. Todo está medido y teatralizado. No es una pintura improvisada, sincera ni amable. Resulta repetitivo, obsesivo y minucioso al milímetro. Meticuloso y perfeccionista en los detalles. Es su paraíso sensual, sexual y artificial.



Romero de Torres en su estudio de la calle Pelayo con Valle-Inclán y María Blanquer.

Escena de la película *La malcasada* de Francisco Gómez Hidalgo (1926)

El pintor posa ante el caballete y su obra *Más allá del Pecado*, c. 1915-1919

Existen no pocas contradicciones y bipolaridades en el ambiguo y velado "pintor de la mujer morena". Está el Romero hierático y prerrafaelita frente al calenturiento y carnal. El crápula disoluto y el obseso contemplativo. El vicioso, morboso, amanerado y explícito. El distante, distinguido y elegante observador. Presuntuoso o fervoroso. El macho rodeado de sus hembras. El hombre "identificado" muy estrechamente con un universo femenino. El artista y su pintura conectándose, recreándose mutuamente.

El pintor "sobreexpone" y sacia las fantasías del espectador receptivo. Atracciones calladas, imaginaciones, pulsiones y deseos inconscientes. Sus atmósferas de calor plomizo y quietud sedante, relajan o asfixian. La gestación y el goce artístico puede servir de vida paralela o alternativa. Puede emplearse como un narcótico sedante o excitante. También en la obra se pueden volcar obsesiones, frustraciones, secretos, negruras... Un creador puede reflejar en la obra sus vivencias y credos. El simbolista puro y potente, encuentra en sus imaginaciones, divagaciones e inquietudes íntimas, su fuente de inspiración. En otros casos, se abastece de correspondencias y vivencias para nutrirse. Selecciona secretamente.

Su identidad se confunde con su personaje y su pintura. Ya no se distingue el límite entre el pintor y la obra. El propio artista es su creación más exuberante. Se viste como lo que pinta, se disfraza como lo que crea. Y sigue con su retablo de obsesiones: fatalidad, mujeres, flamenco y Córdoba. Romero se sabe (o se considera) un observador con una capacidad excepcional o una percepción superior. Contempla, observa, mira como un vicioso. Busca las imágenes sugerentes con premeditación, las selecciona y poetiza. Traiciona, es desleal con la realidad. Es ambiguo, juega al artificio y a la perfidia. Se exige, perfecciona, se acompaña de sus imágenes obsesivas. Se confunde con las imágenes que le rodean en su pintura y en su estudio.



La pintura *Más allá del pecado*
fotografías de artistas dedicadas decoran el estudio

Se acomoda en sus paraísos y sus infiernos porque le sacian, porque cree que los controla, porque él es el centro. Sofisticado, negro, oscuro y oscurantista. Es su paraíso, su particular imperio de los sentidos. Este imperio también tiene algo de "zona de confort". Repeticiones, costumbres propias que se transforman en normas y mandamientos. Asentarse en un rol y unas rutinas, son hábitos sin presiones. Son costumbres que se acaban convirtiendo en habilidades o leyes. Rendimiento o repeticiones que pueden maquillar limitaciones. Rinde cómodo y sin riesgos. Sin romper con los dictados y pensamientos recurrentes o patrones autoimpuestos.

Hay resistencia pasiva en Romero. Se queda estático en su marco de actuación. Se intensifica, se enrarece y obsesiona. El obseso se esboza por una rigidez o encorsetamiento de pautas establecidas. Complicaciones y límites entre los que no hay cabida para la improvisación. Pese a pintar obras exóticas de una flacidez relajada, el pintor repite unas fórmulas rígidas, herméticas y unas "plantillas" fijas. Contradicción muy flamenca por otra parte: imágenes expansivas o pasionales bajo unos "Palos" o normas controladas. Para ser un disoluto, vividor, vicioso, despreocupado y pasional... tiene sus recursos demasiado estudiados, obsesivamente repetidos. Guitarras, dramas, celos, tragedias y mujeres. Los procedimientos obsesivos oprimen por su mecanización o acción compulsiva. Lo tiene todo bien medido, controlado y calculado hasta la repetición escrupulosa y la formulación estereotipada.

Se queda ensimismado en sus ensueños y fantasías. Tiene sus recetas de ingredientes que sabe sobre seguro que le funcionan. Es un licenciado silenciosamente cuadrículado. Tiene sus reglas, sus patrones de conducta enquistados. Pero también goza de la capacidad de embaucar. Es un *pseudoseductor*, un *pseudocrápula* disipado. Se sucumbe a sus encantos en la medida en que se acepten sus mentiras y artificios. Se le adora o se le rechaza. Es embriagador, dependiendo de ciertos niveles de saturación soportables. Romero es cadencioso como el flamenco más hipnótico. Es un lúgubre y lúbrico, oscuro y oculto. Creador de halos, arabescos y fluidos simbolistas. Sugestivos e inmundos, bellos y terribles. Está cómodo en el drama. Eleva la morralla de la España más profunda, provinciana y negra. Rinde culto a sus pasiones y abusa de ellas. Las pinturas de Julio Romero de Torres con sus mujeres de miradas perversas también son escenografía o un retorcido juego de espejos, en el que el pintor es el centro y protagonista absoluto.

Vivencias, saturación, contemplación y obsesiones. En el caso de tratarse de experiencias, ensalza la vivencia sensorial. Si se trata de obsesiones enquistadas, es un sádico sesudo. En ambos casos, es maliciosamente simbolista. El Simbolismo rehúsa de verdades categóricas. Flota en el ambiente la ambigüedad, la subjetividad, el ensueño y las ideas sugestivas. No será esta la ocasión para desmerecer sus mitos, logros, conquistas y pasiones, pero si es momento de subrayar el potencial obsesivo en la obra de Romero de Torres. Su sospechosa y subyugante ambigüedad simbolista. Es preferible no creer siempre en la apariencia de lo que se ve. La experiencia simbolista es equívoco, sedación y persuasión.



Fig.29 *La muerte de Santa Inés*, 1918

Equívoco y misticismo macabro. Aquel imaginero o Fra Angélico puro y místico que fue Romero, en *La muerte de Santa Inés* repite el formato de retablo de sus obras tempranas. Formato de tono piadoso y cuerpo de santa pecaminosamente mórbido. Mantiene el carácter piadoso, añade *Eros - Thánatos*, sueño y muerte, bello y terrible. Bella era la niña de *¡Mira qué bonita era!* (1895), bella como la muerta del mismo ataúd blanco de *Cante Hondo* (1930). Recordamos *Los funerales de Atala* de Girodet (1808). También la muerte se presenta retorcida en la fatal pelirroja de *¡...y tenía corazón!* (1890) del valenciano Enrique Simonet.



Fig.30 Enrique Simonet *¡...y tenía corazón!*, 1890

El Marqués de Bradomín ³¹⁸ de Valle-Inclán, goza de estos placeres necrófilos:

³¹⁸ Lev, Leora "Valle-Inclán como *bricoleur*: topografía del deseo en las Sonatas", *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1995, pp.269-273.

“¡Pobre Concha!... Tan demacrada y tan pálida, tenía la noble resistencia de una diosa para el placer. Aquella noche la llama de la pasión nos envolvió mucho tiempo, ya moribunda, ya frenética, en su lengua dorada. Oyendo el canto de los pájaros en el jardín, quedéme dormido en brazos de Concha. Cuando me desperté, ella estaba incorporada en las almohadas, con tal expresión de dolor y sufrimiento, que sentí frío. (...)

Y la estreché entre mis brazos. Ella entornó los ojos: ¡Era el dulce desmayo de sus párpados cuando quería que yo se los besase! Como temblaba tanto, quise dar calor a todo su cuerpo con mis labios, y mi boca recorrió celosa sus brazos hasta el hombro, y puse un collar de rosas en su cuello.”

“Quedamos en silencio. Después su boca gimió bajo mi boca.

-¡Yo muero!

Su cuerpo aprisionado en mis brazos tembló como sacudido por mortal aleteo. Su cabeza lívida rodó sobre la almohada con desmayo. Sus párpados se entreabrieron tardos, y bajo mis ojos vi aparecer sus ojos angustiados y sin luz:

- ¡Concha!... ¡Concha!...

Como si huyese el beso de mi boca, su boca pálida y fría se torció con una mueca cruel:

- ¡Concha!... ¡Concha!...

Me incorporé sobre la almohada, y helado y prudente solté sus manos aún enlazadas en torno a mi cuello. Parecían de cera. Permanecí indeciso, sin osar moverme:

- ¡Concha!... ¡Concha!...

A lo lejos aullaban canes. Sin ruido me deslicé hasta el suelo. Cogí la luz y contemplé aquel rostro ya deshecho y mi mano trémula tocó aquella frente. El frío y el reposo de la muerte me aterraron.” ³¹⁹

Romero y Valle compartieron el mismo círculo artístico. Encontramos puntos en común al rescatar momentos y descripciones del escritor en sus primeras obras. Valle-Inclán es necesario y una referencia obligada al atajar cuestiones del erotismo decadente. Nos referimos a sus títulos: *Femeninas* (1894), *Epitalamio* (1897), *Corte de amor* (1903), *La cara de Dios*, *Jardín Umbrío*, *Flor de Santidad* y la culminación de todo este recorrido con *Sonata de Primavera*, *Sonata de Estío*, *Sonata de Otoño* y *Sonata de Invierno*. Nelly, Ádega, M^a Rosario, Concha o la Niña Chole son algunas de sus protagonistas idealizadas. En los primeros títulos ya se distinguen personajes y descripciones que adquieren su forma definitiva en las *Sonatas*.

Las conquistas, amantes y amores imposibles o ideales del seductor Marqués de Bradomín están saturados de amor y muerte, Satanismo, fatalidad, fetichismo, incesto, enfermedad, pedofilia o necrofilia. ³²⁰ Gibbs añade al estudio de las *Sonatas* un nuevo componente. Además del despliegue erótico, hace referencia al tono irónico y la sátira presente en esta literatura galante. El autor presenta estas historias aristocráticas con cierta distancia crítica. Introduce al lector en profundidad en sus escenarios y entornos. “Juega” a caer en las obsesiones sexuales más explotadas y sacrílegas. Se complace en el pecado, el mal y lo prohibido. Sus evocaciones sensoriales detalladas y cuidadas en estilo, introducen al lector en este marco creado.

³¹⁹ Valle-Inclán, R., *Otoño*, op. cit., pp.74 y 109.

³²⁰ Referencia obligada: Litvak, L., op. cit., pp.85-156. Litvak hace un completo y detallado recorrido por la faz del *Eros Negro* en la literatura de Ramón del Valle-Inclán.

“La ironía nos hace habitar, por lo menos temporalmente, dentro del discurso rechazado, y eso es exactamente lo que nos pasa al entrar en el mundo de Bradomín en las Sonatas. (...) La crítica no ha querido ver que lo que se pudiera encontrar de antipático, ridículo o exagerado en el protagonista de las Sonatas sea el resultado de la intención de Valle de ofrecernos un personaje precisamente imperfecto.”

*“Es otra de esas paradojas que caracterizan a las Sonatas: estas novelas que parecen epítome de la obsesión sexual y pastiche de los temas eróticos de la Belle Epoque, contienen un disimulado rechazo fundamental de la sexualidad de la perversión. (...) el discurso de la sexualidad se revela como autoparodia, desde su morbosidad exagerada hasta una variedad de referencias irónicas a varios tipos de perversión (...) Bajo toda esta retórica podemos descubrir la nostalgia no sólo de una vida y un arte más simples, sino también de una sexualidad más sencilla.”*³²¹

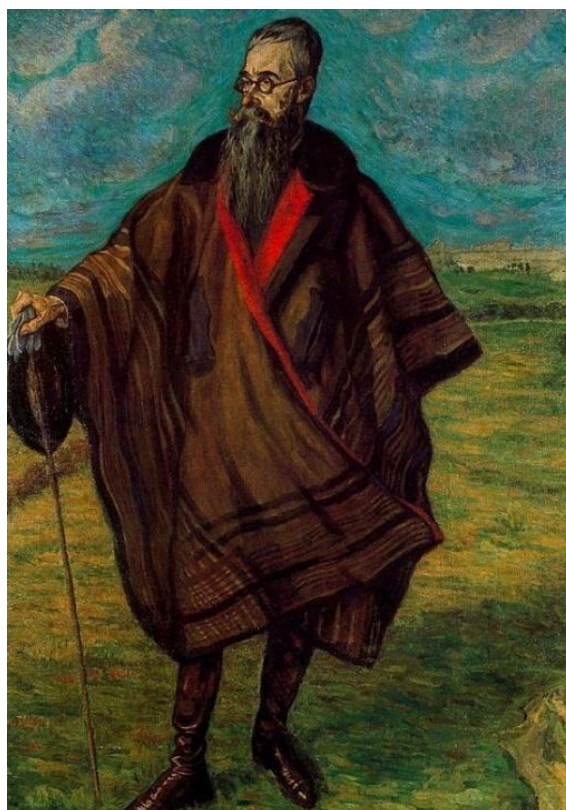


Fig.31 Juan de Echevarría *Ramón del Valle-Inclán*, 1922

Illuminados satánicos que se encuentran: Valle-Inclán y Romero de Torres (o viceversa). La personalidad y la pintura de Romero, atrae o repele. Casi es irónico, casi es sátira, caricatura decadente o un *Esperpento* de sí mismo. Es riguroso y sobresaliente en sus formas y en su arte. Cebado de sus intensidades, atiborrado de sus imágenes. Negro, tosco, morboso, insoportable y *voyeur*. Explícito, exhibicionista, ambiguo y andrógino. Con la creación se ensimisma, se aleja. Se narcotiza, se hunde y eleva. Gira en su bucle de repeticiones. Dualidades constantes como aquellas "dos sendas": el pecado y la gracia (otra vez).

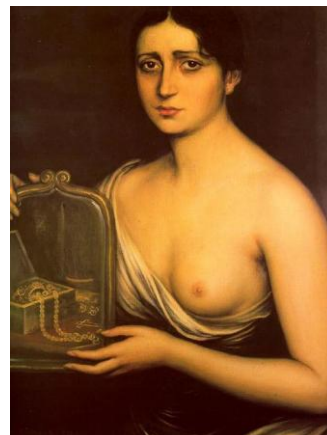
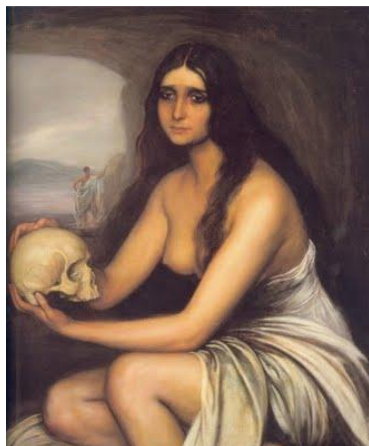
³²¹ Gibbs, V., op. cit., pp.27, 156-157.

Añadiremos las referencias a Allegra, Giovanni: “Decadentismo, milenarismo y “barbarie” en Valle-Inclán”, *El reino interior. Premisas y semblanzas del Modernismo en España*. Madrid, Ediciones Encuentro, 1985, pp. 266-327.



Figs.32 y 33 *El pecado*, 1913
La Gracia, c. 1913-1914

Recurre a personajes bíblicos y se inclina por las pecadoras arrepentidas y taciturnas. Éstas pecadoras son también las cordobesas fatales que le dieron la fama y el nombre. Pintor de buen oficio, conocedor y controlador de la técnica y los temas sobre los que no varía.



Figs.34 y 35 *Magdalena*, 1920
Contrariedad, 1919

La leyenda y el mito de Romero de Torres (una vez más). Pintor de semblante truculento, sedado, drogado, relajado y también excitante, vicioso, catártico. En su madurez creadora repite hasta la saciedad los estereotipos más bellos y terroríficos de la cultura popular. Misterios inquietantes y excitantes. Su simbología e iconografía de tradición y memoria popular, esencias y símbolos. Su captación o penetración psicológica, eternamente el reflejo de la melancolía en sus morenas. La mirada interior del autor. La originalidad de su estilo propio que marca su pintura y su persona. Sensualidad, lujuria, doble moral, musas gitanas, beatas y puritanas. Sus ventas, repeticiones y cuadros como bienes de consumo. Éxitos y conquistas. Los paseos y las juergas cordobesas. Las modelos, prototipo de la mujer andaluza. Pasiones, visiones y tentaciones: la mujer morena.³²²

³²² Bornay, E.: "Definición del concepto "femme fatale". Principales rasgos que la distinguen", op. cit., pp.113-117.

Bornay recorre un amplio espectro de personajes bíblicos, míticos y literarios. Mujeres fatales como Salomé, Eva, Judit, Dalila, Salambó, Esfinge, Medea, Vampiros... diabólicas todas ellas.



Figs.36 y 37 *Samaritana*, 1920
Las hermanas de Santa Marina, 1915

*"Yo veía danzar entre las lenguas de la llama una sombra femenil indecisa y desnuda: La veía, aun cerrando los ojos, con la fuerza quimérica y angustiosa que tienen los sueños de la fiebre. ¡Cuitado de mí! Era una de esas visiones místicas y carnales con que el diablo tentaba en otro tiempo a los santos ermitaños: Yo creía haber roto para siempre las redes amorosas del pecado, y el Cielo castigaba tanta arrogancia dejándome en abandono. Aquella mujer desnuda, velada por las llamas, era la Niña Chole. Tenía su sonrisa y su mirar. Mi alma empezaba a cubrirse de tristeza y a suspirar románticamente. La carne flaca se estremecía de celos y cólera. Todo en mí clamaba por la Niña Chole."*³²³

Sus mujeres fatales, folclóricas, flamencas y copleras. Insaciables, posesivas, las putas, las mantis religiosas, las niñas bonitas... Es su radio de acción. Tragedias, fatigas, celos, venganzas y castración. El amante acostumbra a ser un hombre ausente o relegado a un segundo plano. Un amado lejano. Romero es poéticamente implícito y vulgarmente explícito. Un Don Juan galante o un San Juan Bautista acosado por la fatalidad, un San Antonio entre tentaciones. Vorágine, orgía de mujeres morenas.³²⁴



Figs.38 y 39 *En la ribera*, 1928 y *Celos*, c. 1915-1920

³²³ Valle-Inclán, R., *Estío*, op. cit., p.182.

³²⁴ Entre los estudios de la especialista en Romero de Torres citamos Valverde Candil, Mercedes: "El concepto janiano de la mujer en la pintura de Julio Romero de Torres", pp.422-431. Sauret Guerrero, Teresa: "Imagen y percepción de la mujer en el Regionalismo andaluz", pp.367-381. VIII Jornadas de Arte *La Mujer en el Arte Español*. Madrid, Alpuerto, 1997. García de la Torre, Fuensanta: *Julio Romero de Torres. Pintor (1874-1930)*. Madrid, Arco/Libros, 2008. Casañó, Carmelo: *El Simbolismo crítico de Julio Romero de Torres*. Sevilla, Centro Andaluz del Libro, 2002.

Amaneramiento y creaciones estereotipadas. Pese a la abrumadora presencia femenina en su obra, el protagonismo del propio autor prevalece. Una guitarra, el quicio de la puerta, melancolías, mantones, medias y tacones deliciosos. Complementos artificiosos como para lucirlos en asfixiantes rincones cordobeses. El crepúsculo, el paseo de la ribera, el Cristo de los faroles, el puente romano, la torre de la Calahorra, el Guadalquivir, la puerta del puente o arco del triunfo... Siempre Córdoba de fondo:

"Iba cayendo la tarde; las sombras de los árboles se alargaban en la hierba; nubes blancas, densas, como bloques de mármol, con las entrañas incendiadas, avanzaban lentamente por encima de la sierra; el aire tenía sabor a romero y a tomillo. Córdoba, envuelta en un polvillo de oro, aparecía en la llanura; tras ella ondulaban colinas bajas de un verde claro, y estas colinas se escalonaban unas con otras, hasta perderse a lo lejos de una bruma dorada producida por la vibración de la luz. Sobre los tejados del pueblo se erguían las torres de las iglesias, las cúpulas pizarrosas, los cipreses negros puntiagudos. Entre las tapias de una huerta, con el tronco muy alto y torcido, se levantaba una gigantesca palmera, como una araña pegada al cielo..."

*"Se veía Córdoba a la luz del crepúsculo con sus torres, en dónde aún palpitaban las últimas claridades del sol. En algunas casas comenzaban a iluminarse las ventanas; en el cielo azul, oscuro, iban apareciendo las estrellas."*³²⁵

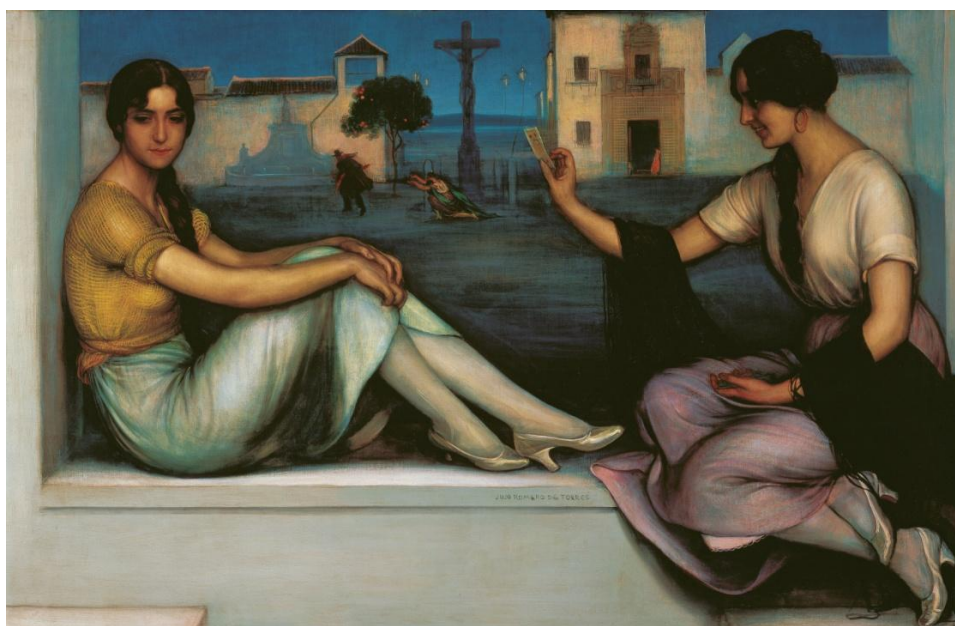


Fig.40 La Buenaventura, 1922

"Una calma abrumadora, una soñolencia fatigosa pesaba sobre el pueblo, y en medio de esta calma, de este silencio de muerte, sonaba una campanada aquí, otra allá, y todas a cuál más lánguidas y tristes..."

*Al anochecer, la magia del crepúsculo daba al pueblo y al paisaje lejano luces de oro y de rosa, colores espléndidos de una magnificencia extraordinaria. Las nubes enrojecían, tomaban tonos de escarlata...; el campo se doraba, y los últimos rayos del sol incendiaban los pedruscos y las matas de lo alto de la sierra."*³²⁶

³²⁵ Baroja, Pío: *La feria de los discretos*. Madrid, Alianza, 2013 (1905) pp.155-156.

³²⁶ *ibid.*, p.163.

Incluimos a Primo Jurado, Juan José: *La Córdoba de Julio Romero*. Córdoba, Almuzara, 2010.

La Plaza de los Capuchinos, la Corredera, la plaza del Potro... Córdoba troceada, recolocada, soñada como los cuerpos de las modelos pintadas. Giro de tuerca sobre sí mismo. Su pose o actitud simbolista es depravadamente decadente. Su *soniquete* suena a flamenco, cadencia somnífera y excitante. Suspensión de los sentidos, calor, quietud, silencio, noche. Es un señorito andaluz inmiscuido en lo popular y visitante de los bajos fondos. Con su máscara y con insidia. Romero es un Marqués de Bradomín retorcido y a la flamenca. Para soportar las plomizas temperaturas, quita faldas, medias o reduce los complementos a la mínima expresión: un collar o una mantilla. Córdoba además de su ciudad muerta, es su marco exótico, oriental, sexual:



Fig.41 *La nieta de la Trini*, 1929

*"En aquellas ruinas de palacios, de pirámides y de templos gigantes, donde crecen polvorientos sicomoros y anidan verdes reptiles, he visto por primera vez una singular mujer quien sus criados indios, casi estoy por decir sus siervos, llamaban dulcemente la Niña Chole. Venía de camino hacia San Juan de Tuxtlan y descansaba a la sombra de una pirámide, entre el cortejo de sus servidores. Era una belleza bronceada, exótica, con esa gracia extraña y ondulante de las razas nómadas, una figura hierática y serpentina, cuya contemplación evocaba el recuerdo de aquellas princesas hijas del sol, que en los poemas indios resplandecen con el doble encanto sacerdotal y voluptuoso. Vestía como las criollas yucatecas, albo hipil recamado con sedas de colores, vestidura indígena semejante a una tunicela antigua, y zagalejo andaluz, que en aquellas tierras ayer españolas llaman todavía con el castizo y jacaresco nombre de fustán. El negro cabello caía suelto, el hipil jugaba sobre el clásico seno. Por desgracia, yo solamente podía verle el rostro aquellas raras veces que hacia mí lo tornaba, y la Niña Chole tenía esas actitudes de ídolo, esa quietud extática y sagrada de la raza maya, raza tan antigua, tan noble, tan misteriosa, que parece haber emigrado del fondo de la India. Pero a cambio del rostro, desquitábame en aquello que no alcanzaba a velar el rebocillo, admirando cómo se mecía la tornátil morbidez de los hombros y el contorno del cuello. ¡Válgame Dios! Me parecía que de aquel cuerpo bruñido por los ardientes soles yucatecos se exhalaban lánguidos efluvios, y que yo los aspiraba, los bebía, que me embriagaban con ellos..."*³²⁷

³²⁷ Valle-Inclán, R., *Estío*, op. cit, pp.108-109.



Fig.42 Venus de la poesía, 1913

Visiones, fantasías, deleites sexuales para contemplar en sus cuadros. Como simbolista que es, vive narcotizado, alucinado en sus creaciones. Es su paraíso y todas esas mujeres conforman su harén. Son mujeres activas, resabiadas, excitantes y decorativas. Sacian los deseos de la mirada perversa del espíritu simbolista. De poses relajadas y sugerentes, a diferencia de sus betas frías y rígidas. Recurre a motivos de la erótica decadente. Motivos que revisita incluso avanzando en fechas y "acartonándose". Romero es insaciable. Está en su bucle de deseos saciados o vicios inconfesables, ideal prohibido y encuentros consumados. Eterniza los momentos previos al encuentro sexual. La decisión final depende de sus mujeres experimentadas. Sus miradas, deseos y malicias se concentran en el momento escogido para pintarlas. Julio Romero de Torres contempla, pone su obra a su servicio (no al contrario). Goza y disfruta:

"Feliz y caprichosa me mordía las manos mandándome estar quieto. No quería que yo la tocara. Ella sola, lenta, muy lentamente desabrochó los botones de su corpiño y destrenzó el cabello ante el espejo, donde se contempló sonriendo. Parecía olvidada de mí. Cuando se halló desnuda, tornó a sonreír y a contemplarse. Semejante a una princesa oriental, ungióse con esencias. Después, envuelta en sedas y encajes, tendióse en la hamaca y esperó: Los párpados entornados y palpitantes, la boca siempre sonriente, con aquella sonrisa que un poeta de hoy hubiera llamado estrofa alada de nieve y rosas. Yo, aun cuando parezca extraño, no me acerqué. Gustaba la divina voluptuosidad de verla, y con la ciencia profunda, exquisita y sádica de un decadente, quería retardar todas las otras, gozarlas una a una en la quietud sagrada de aquella noche."

*"La gran llama de la pasión, envolviéndonos toda temblorosa en su lengua dorada, nos hacía invulnerables al cansancio, y nos daba la noble resistencia que los dioses tienen para el placer. (...) Y la Niña Chole se estremecía en delicioso éxtasis, y sus manos adquirían la divina torpeza de las manos de una virgen. Pobre Niña Chole, después de haber pecado tanto, aún no sabía que el supremo deleite sólo se encuentra tras los abandonos crueles, en las reconciliaciones cobardes. A mí me estaba reservada la gloria de enseñárselo. Yo, que en el fondo de aquellos ojos creía ver siempre el enigma oscuro de su traición, no podía ignorar cuánto cuesta acercarse a los altares de Venus Turbulenta. Desde entonces compadezco a los desgraciados que, engañados por una mujer, se consumen sin volver a besarla. Para ellos será eternamente un misterio la exaltación gloriosa de la carne."*³²⁸

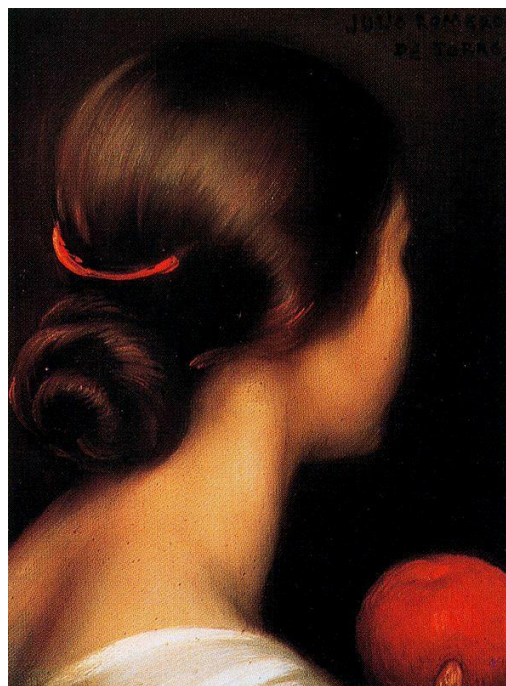
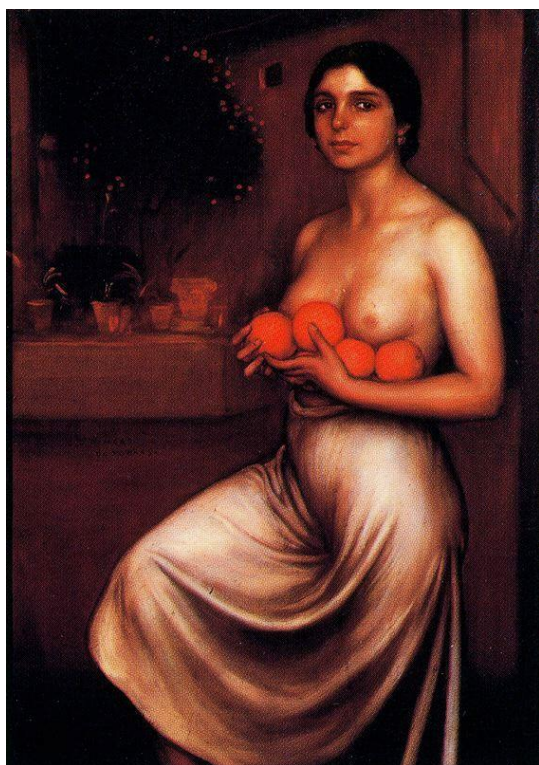
³²⁸ Valle-Inclán, R., *Estío*, op. cit, pp.189-190.

Expositor de carne, bellezas, telas, pliegues, materiales, superficies y fetiches. Frutos pecaminosos y succulentos. Llega a deformarse a sí mismo. Abusa de su producción pictórica, manteniendo recursos eróticos manidos, morbosos. Evocaciones de cronología ya lejana. Romero se identifica con su pintura, se queda estancado. Es cómplice y devoto de sus imágenes. Adolece y peca de deformación profesional recalitrante.

“Me incorporé para mirarla. Quitó el alfilerón de oro con que se sujetaba el nudo de los cabellos, y la onda sedosa y negra rodó sobre sus hombros:

- Ahora tu frente brilla como un astro bajo la crencha de ébano. Eres blanca y pálida como la luna. ¿Te acuerdas cuando quería que me disciplinases con la madeja de tu pelo?... Concha, cúbreme ahora con él.

*Amorosa y complaciente, echó sobre mí el velo oloroso de su cabellera. Yo respiré con la faz sumergida como en una fuente santa, y mi alma se llenó de delicia y de recuerdos florecidos. El corazón de Concha latía con violencia, y mis manos trémulas desabrocharon su túnica, y mis labios besaron sobre la carne (...)*³²⁹



Figs.43 y 44 *Naranjas y limones*, 1928
Viva el pelo, 1928

El decadente juega a la ambigüedad sexual. Le sugestionan, prefiere no ser explícito. Se abastece de las dosis morbosas que le parecen oportunas. Juega al despiste, la mezquindad y la hipocresía. Flota entre alusiones y sugerencias. Se diferencia, prefiere no etiquetarse. Es un incómodo, una potencia individualista. Diabólicamente retorcido y corrompido:

³²⁹ Valle-Inclán, R., *Otoño*, op. cit., p.50.

Ya se ha hecho mención al estudio de Bornay referente a la cabellera femenina y su potencial fetichista.

"- Llega, cázame la espuela.

Ya obedecía, cuando yo arranqué de sus manos el espolín de plata e hiqué la rodilla ante la Niña Chole, que sonriendo me mostró su lindo pie prisionero en chapín de seda. Con las manos trémulas le calcé el espolín. Mi noble amigo Barbey D'Aurevilly hubiera dicho de aquel piel que era hecho para pisar un zócalo de Pharos. Yo no dije nada, pero lo besé con tan apasionado rendimiento, que la Niña Chole exclamó risueña:

- Señor deténgase en los umbrales.

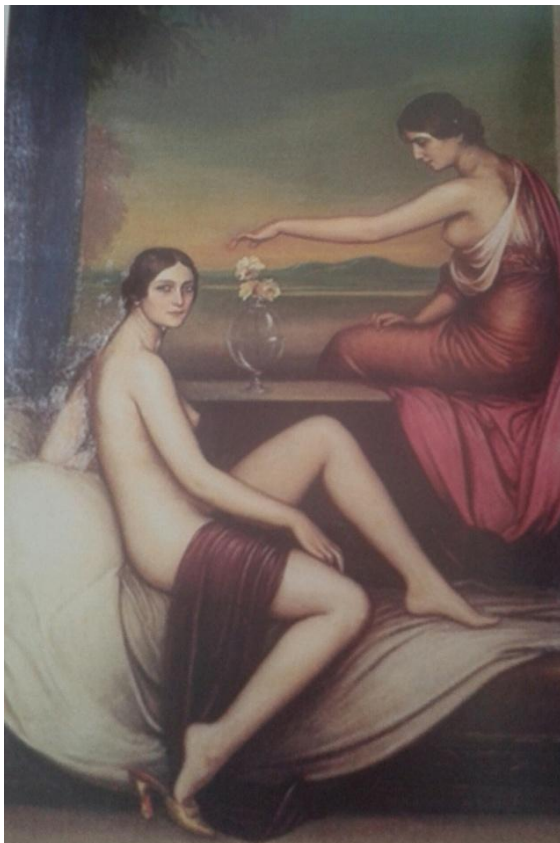
Y dejó caer la falda, que con sus dedos de ninfa sostenía levemente alzada." ³³⁰

El pintor evoluciona desde el conocimiento simbolista, hasta acomodarse en su lenguaje propio. Lenguaje de contemplación, repetición, obsesión, exageración hasta saturarse. Se complace con sus gustos eróticos y angustias en ocasiones macabras. Mujeres expresivas, gestuales, pasiones, desazón, dramas y penas. Universo femenino cerrado y callado, al que accede. Lo sublima y lo expone maliciosamente. Miradas perversas:

"La Niña Chole me acarició con una mirada larga, indefinible. Aquellos ojos de reina india eran lánguidos y brillantes: Me pareció que a la vez reprochaban y consentían. (...)

Volvió a cubrirse el rostro con las manos, y en el mismo instante yo adiviné su pecado. Era el magnífico pecado de las tragedias antiguas. La Niña Chole estaba maldita como Mirra y como Salomé."

³³¹



Figs.45 *Conjuro*, 1924
Casino de Madrid

³³⁰ Valle-Inclán, R., *Estío*, op. cit., pp.129-130.

³³¹ *ibid.*, pp.142-143.

"Estaba muy bella arrebuja en aquella túnica de seda, que envolvía en una celeste diafanidad su cuerpo de diosa. Me miraba guiñando los ojos y entre borboteos de risas y canciones besabalos jazmines que se retorcián a la reja. Con el cabello destrenzándose sobre los hombros desnudos, su boca riente, su carne morena, la Niña Chole era una tentación."

"La Niña Chole volvió a entrar. Yo la vi en la luna del tocador, acercarse sobre la punta de sus chapines de raso, con un picaresco reír de los labios y de los dientes. (...)"

Mirábame con los ojos entornados, y hundía los dedos entre mis cabellos, arremolinándome los. Luego reía locamente y me alargaba un espolín de oro para que se lo calzase en aquel pie de reina, que no pude menos que besar." ³³²

De tanto repetir, de tanto visitar, gira en torno a unas formulaciones fijas. Unas plantillas y estereotipos que sirven para saciar miradas perversas y decorar casinos. Copla, folclore, repite y revisita sus recursos morbosos y los persuasivos símbolos. Significados, materiales, texturas, metales, ambigüedad constante. Juegos artificiosos de enigmas, metáforas e imágenes dobles, sugeridas o escondidas. Carnalidad y fetichismo, amén de buenas dosis de narcisismo, morbo, exhibicionismo, androginia, travestismo, sexualidad explícita...

Leyenda popular, fama, éxito. Entramado o laberinto de Simbolismo europeo, casticismo, raza, alma, sentidos, folclore y microcosmos cordobés. *Leonardismo*, Idealismo, materialidad, recursos sexuales, representación mimética de contenidos ambiguos. Los encargos, retratos de fatalidad "a la carta". Imágenes indolentes, melancólicas, tangibles, atractivas y repulsivas. ³³³

Romero de Torres además de ser sesudo, sensual y sexual, es un pintor sensorial. Agudiza, excita o relaja los sentidos. Atrae o repele. Es táctil y turgente, suena a flamenco, huele a tabaco en el tablado, de carnes succulentas y visiones morbosas. A diferencia de sus fríos e intelectualizados retablos, el sentido térmico varía en su madurez creadora. Es entonces cuando Romero asfixia. ³³⁴ De poses, actitudes, miradas y *atrezzo* repetidos. "Etiquetas" que identifican al autor. Controlador de sus telas y pliegues de las faldas. Mantones rojos, el negro y el verde oliva. Repite sus mangas cortas, tirantes u hombro descubierto. Cuerpos de guitarra redondeados, carnes turgentes y tez morena. Sudor, brillos y mates. Sus contornos vagos y vaporosos consiguen un efecto visual evanescente. Casi son deseos flotantes, visiones o alucinaciones. Su escenografía orquestada y repetida. Siniestro, malintencionado, avieso y obseso.

³³² *ibid.*, pp.164-165.

³³³ "Clasicismo crepuscular. Ensimismamiento castizo. Efluvio morbosos. Intuición de lo moderno." Brihuega recorre estas ideas en "Radiografías de Julio Romero de Torres en su tetraedro", op. cit., pp.37-63.

³³⁴ Calvo Serraller, Francisco: *La hora de iluminar lo negro: tientos sobre Julio Romero de Torres*. Madrid, Mapfre, 2006. Calvo Serraller comisarió la exposición dedicada al pintor en la Fundación Mapfre (año 1993).



Figs.46 y 47 *Pastora Imperio*, 1922
Original para Fino Cruz Conde
Moscatel Cruz Conde y Anís la Cordobesa

Se recluye en sus imágenes propias, hechas suyas obsesivamente. Y eternamente sus monjas o sus putas. Es eternamente ese turbio, cruel, negro, hedonista y nihilista. *Cante Hondo* es su testamento pictórico. Volviendo y revisitando su retablo de obsesiones: flamenco, fatalidad, tragedia, amor, celos, *Eros- Thánatos*... su galgo Pacheco y el propio pintor reconvertido en la muerta de cabellera prerrafaelita. Evita las referencias arquitectónicas reconocibles de su Córdoba. Córdoba que ya es un espacio pre - Metafísico o pre - Surrealista. Romero dio clases de Ropaje en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde un joven Dalí pudo absorber algunas de las perversiones y visiones alucinantes de su maestro. El último Romero y su tardosimbolismo de ingredientes repetidos hasta la saciedad y *Kitsch*, se mimetiza y encuentra con nuevos capítulos de la Historia del Arte: Pintura Metafísica, Surrealismo, Nuevas Figuraciones de Entreguerras.³³⁵

³³⁵ Brihuega en el catálogo de la exposición de Córdoba ya citado, hace referencia a estas conexiones: "El artificio visual de Julio Romero de Torres: entre la ambigüedad del sentido y la imagen delirante. Enigmas, anamorfosis, metáforas visuales, imágenes dobles, imágenes espectrales...", op. cit., pp.57-62.

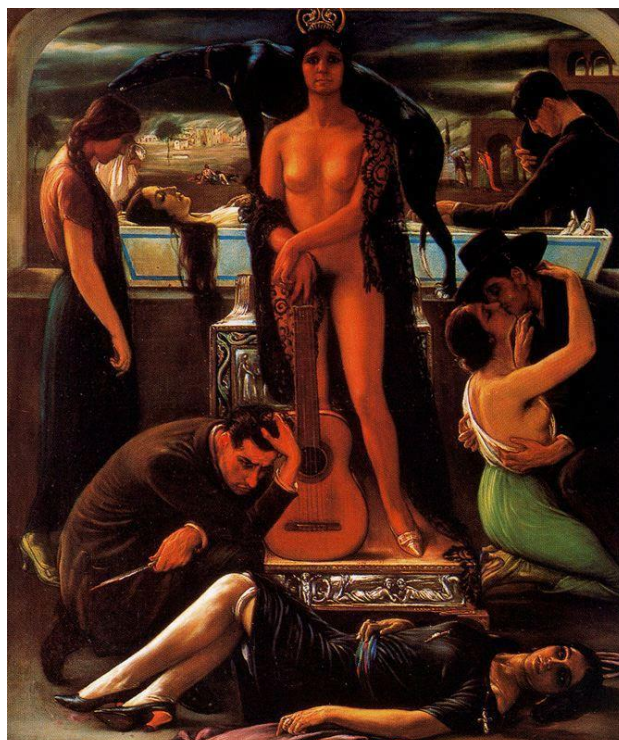


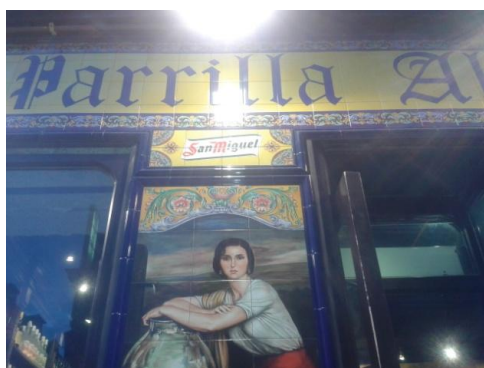
Fig.48 *Cante Hondo*, c. 1929-1930

Acartonado como para traducirse en versión azulejo como tópico entre los tópicos de la España más *Cañí*. *Kitsch* como para decorar tascas turísticas o como para convertirse en un recuerdo, una postal o *souvenir* cordobés. Mujeres decorativas como unas "chicas de calendario". Desmitificado, devaluado como para ser moneda de cambio o papel moneda. Copla, leyenda, morbo, mitologías varias.³³⁶



España Cañí Plaza del Angel 14, Madrid

³³⁶ Engordando la inagotable mitología morbosa, copla y leyendas que se ciernen sobre Romero citaremos la novela Calleja, Concha: *La mujer morena*. Córdoba, Arcopress, 2011. Respecto a la obra de Domingo Huetos remitimos a la página de la Fundación MAXAM http://www.maxam.net/es/fundacion/coleccion_maxam/artistas/huetos_domingo En la página hay cabida para artistas como Manuel Benedito, Gonzalo Bilbao, Cecilio Pla, Francisco Ribera, Emilio Sala, Eulogio Varela, José Villegas o el propio Romero de Torres.



Los locales *Fatigas del Querer* Calle de la Cruz, 17
Parrilla Alhambra Calle Victoria, 9
 Huertas, Madrid



Figs.49 y 50

Julio Romero de Torres *Fuensanta*, 1929

Reproducción para calendario de la obra de Domingo Huetos *Mujer con faisán*, 1978
 Billeto 100 ptas., año 1953

En vida, Romero de Torres gestionó su pintura y su producción vital a base de repeticiones y su bucle obsesivo. Indolentemente, melancólicamente bucle eterno, constante y revisitado hasta la saciedad: el pecado y la gracia. Romero tiene su sistema codificado o receta bien estudiada. Repite los ingredientes porque sabe que le funciona... o porque ya no puede quebrantar sus mandamientos. Tiene su disciplina, mantiene su nivel de exigencia. Capta al espectador *voyeur*, hipnotizado o contrariado. Atracción subversiva o succulento revulsivo. Revisita poéticas simbolistas ya manidas, tardías, convirtiéndose en estereotipos trasnochados. Abandona los recursos intelectualizados de su primer Simbolismo *Quietista*. Es obsesivo, carnal, vicioso. Un misántropo noctámbulo. Contempla y se empapa para posteriormente retirarse y reflexionar. Sueño y vigilia. Se satura, se eleva, flota, zozobra. Héroe de éxito y mito popular.

"María Antonieta acababa de llegar, y hallábase sentada al pie del brasero, con las manos en cruz y el cabello despeinado por la humedad de la niebla. Cuando yo entré alzó los ojos tristes y sombríos, cercados de una sombra violácea (...)

Y le cogí las manos con intento de besarlas, pero ella las retiró fieramente. María Antonieta era una enferma de aquel mal que los antiguos llamaban mal sagrado, y como tenía alma de santa y sangre de cortesana, algunas veces en invierno, renegaba del amor (...)

*La llama del amor ardía en sus ojos con fuego sombrío que parecía consumirla: ¡Eran los ojos místicos que algunas veces se adivinan bajo las tocas monjiles, en el locutorio de los conventos!"*³³⁷

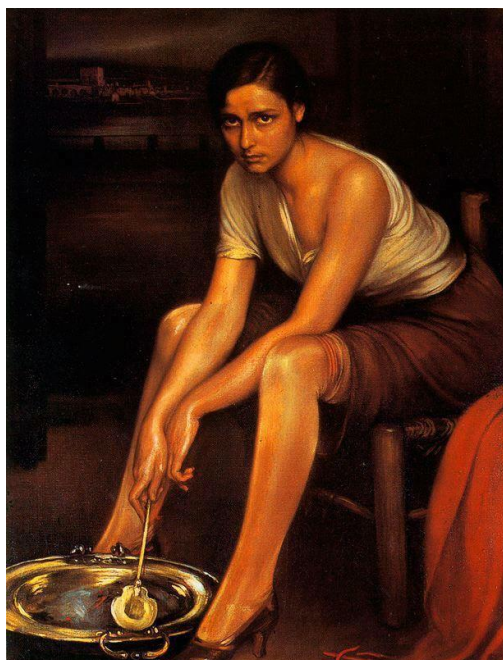


Fig.51 *La chiquita piconera*, 1930

"María Antonieta fue exigente como una dogaresa, pero yo fui sabio como un viejo cardenal que hubiese aprendido las artes secretas del amor, en el confesionario y en una Corte del Renacimiento.

- ¡Xavier, es la última vez!

Yo creí que hablaba de nuestra amorosa epopeya, y como me sentía capaz de nuevos alardes, suspiré inquietado con un beso apenas desflorado, una fresa del seno. Ella suspiró también, y cruzó los desnudos brazos apoyando las manos en los hombros, como esas santas arrepentidas, en los cuadros antiguos (...)

³³⁷ Valle-Inclán, R., *Invierno*, op. cit., pp.151-152.

*Era un mal sagrado el de María Antonieta. Aquella noche rugió en mis brazos como la faunesa antigua. Divina María Antonieta, era muy apasionada y a las mujeres apasionadas se las engaña siempre. Dios que todo lo sabe, sabe que no son éstas las temibles, sino aquellas lánguidas, suspirantes, más celosas de hacer sentir al amante, que de sentir ellas. María Antonieta era cándida y egoísta como una niña, y en todos sus tránsitos se olvidaba de mí: En tales momentos, con los senos palpitantes como dos palomas blancas, con los ojos nublados, con la boca entreabierta mostrando la fresca blancura de los dientes entre las rosas encendidas de los labios, era de una incomparable belleza sensual y fecunda. Muy saturada de literatura dieciochesca."*³³⁸

Ninguna de estas mujeres fatales y ninguna monja es más importante que la creación más cuidada y mimada del artista: su propio ego, su imagen, su identidad, su máscara. Puede que el valor primordial de su creación artística no radique tanto en sus pinturas repetidas con esa plantilla de ingredientes morbosos y obsesivos. Puede que el mayor logro en Romero de Torres sea su creación vital. Se confecciona una identidad artificial a su medida. Todo medido a su gusto. Sedado y desde el negro ensalza y aplaude todas sus verdades, artificios, negruras y oscuridades.



Figs.52 Monjita, 1930
El estudio del pintor tras su muerte

"La novicia bajó los ojos, mientras en las mejillas pálidas florecían dos rosas (...)

Callé, porque la emoción embargaba mi voz, una emoción triste y grata al mismo tiempo: Yo adivinaba que aquellos ojos aterciopelados y tristes serían ya los últimos que me mirasen con amor. Era mi emoción como la del moribundo que contempla los encendidos oros de la tarde y sabe que aquella tarde tan bella es la última. La novicia levantó hacia mí sus ojos (...)

*Yo callé contemplando aquella cabeza llena de encanto infantil y triste. (...)"*³³⁹

Recurrentemente el discurso de *Las dos sendas*, *Amor sagrado*, *Amor profano*, *El Pecado* y *La Gracia...* Obsesiones que nunca se comentan, confesiones que nunca llegan. La carne, silencios y miradas ambiguas. Miradas perversas.

³³⁸ *ibid.*, p.154.

³³⁹ *ibid.*, pp.182-183.



Portada del número 854 de la revista *La Esfera: Ilustración mundial*
Madrid, 17 Mayo 1930
Julio Romero de Torres fotografiado por Miguel Andrés

IV. FLAMENQUISMO, EXOTISMO, ORIENTALISMO, JAPONISMO.

La juerga y la noche entre degenerados y musas flamencas. Carne de copla, cuplé, tablao y café cantante. Rincones de ambigüedad y perversión. Bellezas, viciosos, mantis religiosas, noctámbulos y excesivos. La compañía disipada, ociosa, festiva y expansiva, es el contrapunto de la naturaleza introspectiva, hermética, distante y correcta del simbolista. Una de las drogas que mejor le sientan.

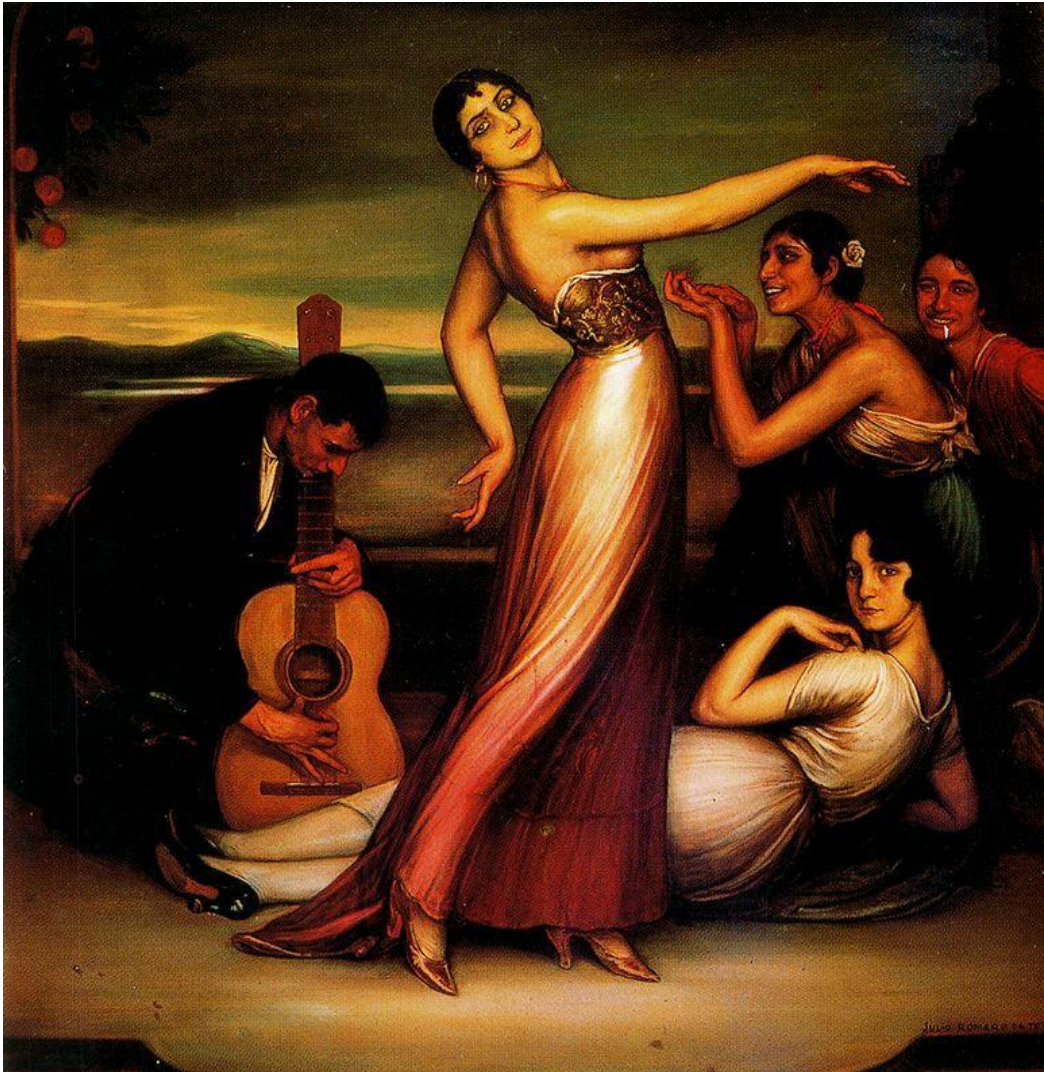


Fig.1 Julio Romero de Torres *Alegrías*, 1917

"HERODES

Salomé, Salomé, baila para mí. Te suplico que bailes para mí. Esta noche estoy triste. Sí, estoy muy triste esta noche (...) Estoy triste esta noche. Por eso, baila para mí. Baila para mí, Salomé, te lo suplico. Si bailas para mí, podrás pedirme cuanto quieras y yo te lo daré. Sí, baila para mí, Salomé, te daré cuanto me pidas, aunque fuese la mitad de mi reino.

SALOMÉ, levantándose

¿Me darás cuanto te pida, tetrarca?"

WILDE *Salomé* (1891)

a) Salomé (o Carmen)

En esta ocasión, Salomé baila por *Alegrías* en una juerga flamenca. Viste con corpiño, bajo la falda se adivinan los muslos, medias y tacones. Romero de Torres es especialmente exquisito y escrupuloso en la captación de las calidades materiales.³⁴⁰ Se repite su entramado de obsesiones, contrarios, símbolos, dualidades y amor - muerte. El tablado crepuscular es el escenario trágico y fatal en el que la protagonista se venga por despecho. Enrareciendo aún más el episodio, Romero transforma la cabeza del santo en santa. Por aquello de ser aún más malicioso.

"SALOMÉ, arrodillándose

Quiero que me traigan ahora mismo en una bandeja de plata...

HERODES, riendo

¿En una bandeja de plata? ¡Pues, claro, en una bandeja de plata, desde luego. Es encantadora, ¿verdad? ¿Qué quieres que te traigan en bandeja de plata, mi querida y bella Salomé, tú que eres la más bella de todas las hijas de Judea? ¿Qué quieres que te traigan en bandeja de plata? Dímelo. Sea lo que fuere, se te dará. Mis tesoros te pertenecen. ¿Qué es, Salomé?

SALOMÉ, levantándose

La cabeza de Yokanaán."

"HERODES

*No, no, tú no quieres eso. Lo dices sólo para apenarme, por haber estado mirándote toda la noche. Lo admito, sí. He estado mirándote toda la noche. Tú belleza me ha excitado. Tu belleza me ha excitado profundamente, y te he mirado demasiado. Pero no volveré a hacerlo. No deberíamos mirar ni las cosas ni a las personas. Sólo hay que mirar en los espejos. Porque los espejos nos muestran más que las máscaras..."*³⁴¹



Fig.2 Julio Romero de Torres *Salomé*, c.1917

³⁴⁰ Coordinado por Mercedes Valverde Candil y Ana María Piriz Salgado, señalamos el *Catálogo del Museo Julio Romero de Torres*. Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba Delegación de Cultura, 1983.

³⁴¹ Wilde, Oscar: *Salomé*. Madrid, Alianza, 2012, pp.118-119 y 122-123.

"SALOMÉ

(...) ¡Ah! No quisiste dejarme besar tu boca, Yokanaán. Pues ahora la besaré. La morderé con mis dientes, como se muerde una fruta madura. Sí, Yokanaán, ahora besaré tu boca. Te lo dije, ¿verdad? Te lo dije. Pues ahora la besaré... Pero ¿por qué no me miras, Yokanaán? Tus ojos, que eran tan terribles, que estaban tan llenos de cólera y desprecio, ahora están cerrados. ¿Por qué los tienes cerrados? ¡Abre los ojos! ¡Alza los párpados, Yokanaán! ¿Por qué no me miras? ¿Tienes miedo de mí, Yokanaán, y por eso no quieres mirarme?... Y tu lengua, que era como una serpiente roja escupiendo venenos, ya no se mueve, ahora no dice nada, Yokanaán, esa víbora roja que vomitó su veneno sobre mí. Qué raro, ¿verdad? ¿Por qué ya no se mueve la víbora roja?... No quisiste saber de mí, Yokanaán. Me rechazaste. Me dijiste cosas infames. ¡Me trataste como a una cortesana, como a una ramera, a mí, a Salomé, hija de Herodías, princesa de Judea! Ya lo ves, Yokanaán, yo sigo viva y tú, tú estás muerto y mi cabeza me pertenece. Puedo hacer con ella lo que quiera. (...) ¡Ay Yokanaán! Yokanaán, tú has sido el único hombre que he amado. Todos los demás me inspiran asco. (...) Ya ves, Yokanaán, has visto a tu Dios, pero a mí, a mí... nunca me viste. Si me hubieras visto, me habrías amado. Yo sí te vi, Yokanaán, y te amé. ¡Oh, cuánto te amé! Todavía te amo, Yokanaán. Sólo te amo a ti... Tengo sed de tu hermosura. Tengo hambre de tu cuerpo. Y ni el vino ni las frutas pueden aplacar mi deseo. (...) Yo era virgen, y tú me desfloraste. Yo era casta, y tú llenaste mis venas de fuego... ¡Ay, ay!, ¿por qué no me miraste, Yokanaán? Si me hubieras mirado, me habrías amado. Sé que me habrías amado, y que el misterio del amor es más grande todavía que el misterio de la muerte. Sólo hay que mirar al amor."³⁴²



Fidg.3 Aubrey Beardsley y Gustave Moreau, ilustraciones Salomé

³⁴² íbid., pp.131-133.

Eva, Judith, Dalila, Salambó, la Esfinge, Medea... todas ellas son mujeres fatales, castradoras, vampiresas. Entre todas ellas, la casi omnipresente Salomé.³⁴³ Mito recurrente, imagen revisitada hasta la saciedad. Versión exótica y etnográfica en el Orientalismo de Masrera. Más terrorífica, más fatal, sensual, sexual y mucho más oscura en Federico Beltrán Massés. En su Simbolismo temprano y en el muy tardío, hasta ser ya *Art Déco*.

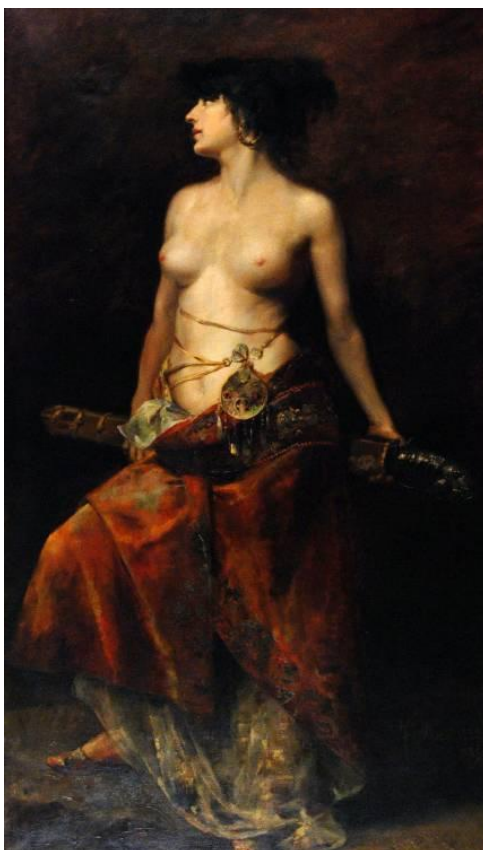
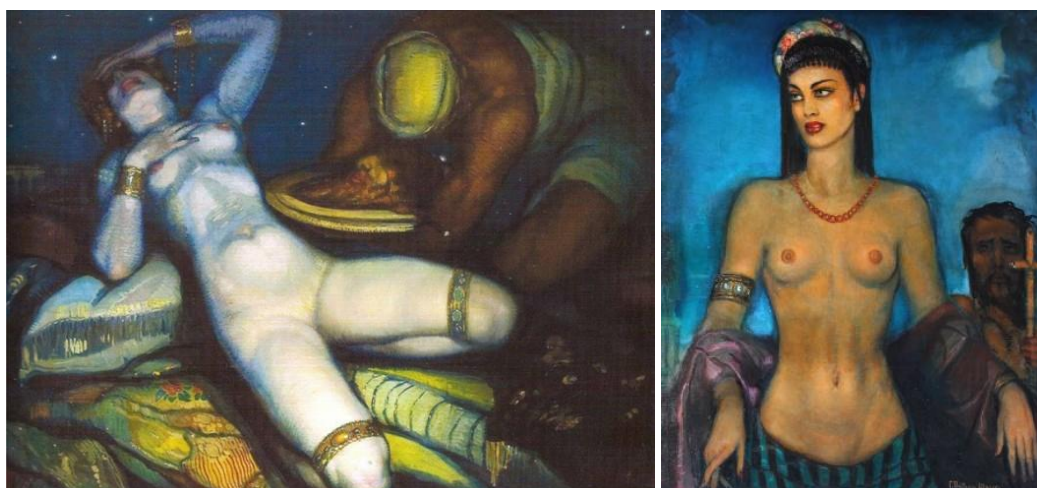


Fig.4 Francesc Masrera *Salomé*, 1888



Figs.5 y 6 Federico Beltrán Massés *Salomé*, 1918
Salomé, 1932

³⁴³ No podía faltar la figura de Salomé y las representaciones de Moreau, Beardsley, Von Stuck o Munch en *Las Hijas de Lilith* de Bornay, op. cit., pp.188-203.

"SALOMÉ

*Bajo la luz bermeja de las antorchas pasa
danzando, suelta al viento la leonada melena,
y entre las espirales de sus velos de gasa
transparece el incendio de su carne morena.*

*Deslumbra de sus joyas el vino centelleo;
vierten los incensarios perfumes orientales,
y tiemblan al mirarla y rugen de deseo
los tigres de los Siete Pecados Capitales.*

*Triunfalmente sonrío, en tanto que el pie avanza,
tejiendo los armónicos encajes de la danza
que riman las ajorcas con su temblor sonoro...*

*Y sostiene en el arco de sus brazos de artista
sobre la crencha indócil la bandeja de oro
donde sangra la trunca cabeza del Bautista.*" ³⁴⁴

Salomé es la bailarina consciente de su poder y su erotismo perverso. Odalisca emulada por la afamada Tórtola de Valencia, musa inspiradora de la España simbolista. Esas ondulaciones, quiebro, giros y gestos orientales de la danza del vientre, no distan de la voluptuosidad y carnalidad flamenca. También fueron pintadas las bellas y terribles musas flamencas.



Figs.7 y 8 *Tórtola Valencia* por Anselmo Miguel Nieto y Hermen Anglada-Camarasa, c.1912

³⁴⁴ Villaespesa, Francisco: *Antología poética*. Almería, Librería Editorial Cajal, 1977, p.133.

Sobre el poeta añadimos a Sánchez Trigueros, Antonio: *Francisco Villaespesa y su primera obra poética (1897-1900)*. Granada, Universidad de Granada, 1974. Villaespesa además de poesía, escribió obras teatrales de ambientación oriental:

Villaespesa, Francisco: *Aben-Humeya. Tragedia morisca, en cuatro actos y verso*. Sevilla, Editorial Castillejo, 1998.

Villaespesa, Francisco: *Judith. Tragedia bíblica en tres actos*. Madrid, Col. *La novela teatral*, Vol.11, 1921. Añadimos la referencia a Tesis Doctorales sobre el autor:

Mohamed Said, Amr: *El tema de Al-Andalus en la obra poética de Francisco Villaespesa*. Director Manuel Fernández Nieto y Codirector Fernando de Ágreda Burillo, 2004. (inédito)

Hemida Mohamed Deiab, Eid: *La presencia árabe en el teatro de Francisco Villaespesa*. Director Manuel Fernández Nieto. (inédito)

"Ahora, últimamente, ha llegado a un teatrillo, donde hay también cinematógrafo, una bailarina, Concha la Coquinera, y mi marido anda tras ella para hacerla su retrato.

La Coquinera parece que es muy castiza bailando, y representa una reacción de los bailes tradicionales contra el modernismo que ha invadido los tablados.

(...)

Esta tarde, como tenía curiosidad, he ido con Graciosa y con la niña al cinematógrafo, donde baila la Coquinera.

Es una mujer de ojos verdosos, pelo negro, torso fuerte, los hombros anchos, los brazos grandes, la piel bronceada.

Al principio da la impresión de una bailarina vulgar, pero luego se transforma; pega patadas que parece que van a hundir el tablado; la mirada le brilla que da miedo; el labio se le contrae con una expresión de desdén; muestra los dientes blancos y fuertes, y con los zarandeos de su cuerpo las horquillas se le caen. Como una bestia furiosa se retuerce, encendiendo los deseos de los hombres, que la aplauden y gritan."³⁴⁵



Figs.9 y 10 Anselmo Miguel Nieto *Laura San Telmo*, 1934
Anita Delgado, 1905

Laura San Telmo se contiene contraída, casi retorcida o casi fantasmal antes de arrancarse. El foco de luz subraya el logradísimo gesto. Segundos intensos que anuncian el clímax, la catarsis, los deleites nocturnos... Instantánea casi fotográfica con el guitarrista recortado, de encuadre audaz y japonista. Anselmo Miguel Nieto también capta los brillos textiles y los detalles decorativos del atuendo flamenco. No tan tétrica, gira la sonriente y pícara Anita Delgado. Belleza exótica que cautivó al (no menos exótico) Maharajá de Kapurtala de viaje en España.³⁴⁶

³⁴⁵ Baroja, P., op. cit., pp.223-224. Sacha Savarof contempla a la bailaora en la ya citada novela *El mundo es así*.

³⁴⁶ Ricardo Baroja en su ya citada *Gente del 98* se refiere a este episodio en el capítulo XIII: "Cuento de Hadas. Cómo se casó Anita Delgado con el Maharajá de Kapurtala", pp.127-135. Añadimos Barrón Abad, Sofía: *¡Pisa morena! Cuplé, copla y baile en época de Sorolla*, Valencia, Generalitat Valenciana, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Institución Joaquín Sorolla Investigación y Estudios, 2013.

Pastora Imperio y La Argentina de poses seguras, rígidas y presencia contundente. En este reguero de danzarinas y bailaoras, ataviadas con toreras o volantes. Vestidas de los tópicos o los exotismos para la mirada del visitante extranjero.³⁴⁷



Figs.11 y 12 Manuel Benedito *Pastora Imperio*, 1914
Julio Romero de Torres *Conchita Triana*, 1924



Figs.13 La Argentina de bandolera en *Contrabandista*, 1929
y en *El fandango candil* con vestuario diseñado por Néstor, 1929

"Carraspeaba el cantaor, lanzaba doloridos ayes y jipíos, y comenzaba la colpa, alzando los turbios ojos, que brillaban apagados a la luz de los faroles.
(...)

Aquellas canciones nostálgicas y tristes, cuyos principales temas eran el amor y la muerte, la sangrecita y el presidio, el corazón y las cadenas y los camposantos y el ataúd de la madre, hacían estremecer a Laura, y sólo cuando Fernando le advertía que era tarde se separaba del grupo con pena y cogía el brazo de su amigo e iban los dos por las calles oscuras."³⁴⁸

³⁴⁷ En la versión de *Salomé* dirigida por Carlos Saura (2002), se evidencia las conexiones orientales y flamencas. El mismo director en *Flamenco Flamenco* (2010), cuenta con paneles de las obras de simbolistas españoles como Romero de Torres, Anglada Camarasa, Zuloaga, Penagos o López Mezquita. Ellos conforman la escenografía de la película.

³⁴⁸ Recogemos la escena de *Camino de perfección* Baroja, P., op. cit., p.41.

Cuando el simbolista acude a la juerga, hace una visita o una excursión para mirar. Mirón de la danza lúbrica y lúgubre. El perverso contempla los deleites del flamenco. Goza con sus dolores y encuentra deliciosos sus excesos. El flamenco se complace en padecer. Transgrede, se duele y le gusta. Las pasiones, las copleras retorcidas, las fatigas y otras penumbras. La copla, el cante, el baile, el folclore... El simbolista disecciona y selecciona entre esta oscuridad y sus oscurantismos.

"La copla andaluza

*Del placer, que irrita,
y el amor, que ciega,
escuchad la canción, que recoge
la noche morena.*

*La noche sultana,
la noche andaluza,
que estremece la tierra y la carne
de aroma y lujuria.*

*Bajo el plenilunio,
como lagrimones,
como goterones, sus cálidas notas
llueven los bordones.*

*Son melancolía
sonora, son ayes
de las otras cuerdas heridas, punzadas,
las notas vibrantes.*

*Y en el aire, húmedo
de aroma y lujuria,
levanta su vuelo - paloma rafeña -
la copla andaluza.*

*Dice de ojos negros
y de rojos labios,
de venganza, de olvido, de ausencia,
de amor y de engaño...*

*Y de desengaño.
De males y bienes,
de esperanza, de celos..., de cosas
de hombres y mujeres.*

*Y brota en los labios
soberbia y sencilla,
como brotan el agua en la fuente,
la sangre en la herida.*

*Y allá va, en la noche,
paloma rafeña,
a decir la verdad a lo lejos,
triste, clara y bella*

*Del placer que irrita,
y el amor, que ciega,
escuchad la canción, que recoge
la noche morena."* ³⁴⁹

El mundo flamenco mantiene hoy sus rituales, escenarios y protagonistas. Hay un "Flamenco" folclórico de romerías, casetas y ferias. Existe un circuito de tablaos y clichés para los visitantes. Hay servicios para señoritos y también hay un mercado. Hay espectáculos, fiestas improvisadas, juergas privadas... y no todos estos espacios, tienen el mismo tono. No en todos ellos se da el buen flamenco o el flamenco no folclórico. Existe un ritual que supera la celebración regionalista. Hay un flamenco que supera las anécdotas, los tópicos, los complejos... Un "flamenco de panderetas aparte". El buen flamenco trasciende, es voluptuoso, pasional, gestual. La catarsis flamenca jalea la lascivia. Cantan alegrías, ensalzan dramas y se aplaude el dolor. Aparentemente el flamenco es una explosión o expansión libre. Sin embargo, se podría decir que casi secretamente, no funciona sin unas reglas y *palos* acotados. Existe una normativa de base en la postura, en el arranque, en los gestos más minúsculos e inesperados y en sus juegos de artificio... Existen unas normas que determinan el compás, la posición en el baile y los códigos musicales. Pese a existir un control o unas contenciones, el flamenco es contradictoriamente *jondura*, pasión, inconsciencia y flotación. Halos, arabescos y fluidos... Para la juerga y el jaleo se recurre a las *Alegrías*, *Bulerías* o *Rumbas*. El *Cante Jondo* se recrea morbosamente (o simbolistamente) en el negro, la noche y la muerte. Bebe de muchas negruras y contra más negro, mejor. Penas, lamentos, demasiados dolores... son las *Seguiriyas*, el *Martinete* o la *Soleá por Bulerías*. ³⁵⁰

"Cante hondo

*A todos nos han cantado
en una noche de juerga
coplas que nos han matado...*

*Corazón, calla tu pena;
a todos nos han cantado
en una noche de juerga.*

*Malagueñas, soleares
y seguiriyas gitanas...
Historia de mis pesares
y de tus horitas malas.*

³⁴⁹ Manuel Machado *Cante hondo* (1912) en *Antología poética*. Madrid, Alianza, 2007, pp.190-192.

³⁵⁰ Hablamos desde la experiencia directa y el contacto con músicos flamencos en activo y profesores del Centro de Arte Flamenco y Danza Española *Amor de Dios*, Madrid. Nombramos al percusionista Guillermo García Garrote, el pianista Pablo Rubén Maldonado, los guitarristas Jesús Heredia, Carlos Orgaz y a la cantaora y bailaora Sonia Cortés.

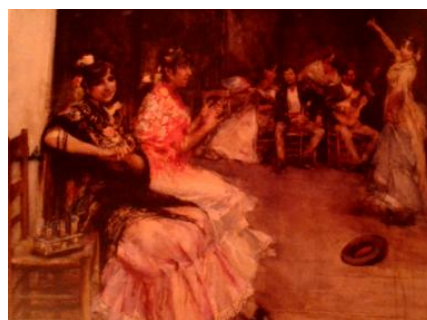
*Malagueñas, soleares
y seguriyas gitanas...*

*Es el saber popular,
que encierra todo el saber;
que es saber sufrir, amar,
morirse y aborrecer.*

*Es el saber popular,
que encierra todo el saber."* ³⁵¹

La pintura española rebosa muestras que ejemplifican todos los tópicos, ambientes, juergas, bailes, gitanos y *payos*, peinetas o volantes. Se entremezclan casos de pintura Costumbrista y Regionalista. Se añaden al discurso el Casticismo o el Majismo, en la inabarcable repercusión de la poética flamenca y sus imágenes. ³⁵² Se repiten los atributos, las figuras, el mundo gitano, las actitudes y las poses flamencas. El repertorio de tópicos, tipismos, folclore, tradiciones regionales y pintorescas particularidades, están presentes en los pintores españoles. El protagonismo radica en el carácter exótico, salvaje, libre y marginal de la vida gitana.

Gonzalo Bilbao asiste a una reunión festiva. Un ejemplo como otros tantos, que tampoco son plenamente simbolistas. López Mezquita pinta el velatorio de un niño transformado en juerga en el Sacromonte granadino. La grotesca presencia de la muerte se acompaña de la violencia carnal del baile. La catarsis, la cadencia y la guitarra española.



Figs.14 y 15 José María López Mezquita *El velatorio*, 1910
Gonzalo Bilbao *Baile gitano*, c.1897

³⁵¹ Machado, M., op. cit., pp.192-194. Manuel Machado también escribió *La fiesta nacional* (1906). Y siguiendo en fechas el recorrido de la poética flamenca, es obligado referir a García Lorca, Federico: *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*. Madrid, Catedra, 2009. Con fecha de 1928 y en esta línea literaria, poética y plástica. Añadimos su tragedia andaluza de amor y muerte *Bodas de sangre*. Madrid, Cátedra, 2005.

³⁵² González Castro, Carmen y Quesada Dorador, Eduardo: "Gitanos en el arte español", cat. exp. *Luces de Bohemia. Artistas, gitanos y la definición del arte moderno*, op. cit., pp.40-63.

"Dice la guitarra

*Hablo, sollozo, deliro...
Sé de la risa y el llanto.
Con las bocas rojas, canto.
Con los ojos negros, miro.
Con los amantes, suspiro,
y río con los guasones.
Son mis notas goterones
de agua fresca en el rosal...
Y tengo toda la sal
de España en mis lagrimones."*³⁵³



Figs.16 y 17 Marta y María de Ramón Carazo
Gitana de José María López Mezquita

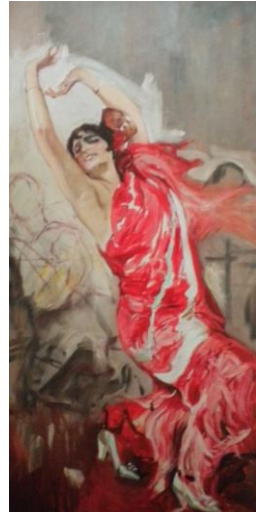
No en todos estos casos podemos hablar de un Flamenquismo - simbolista. Un simbolista no es un regionalista, ni atiende a los tipos y costumbres. No atiende a las escenas descriptivas y anecdóticas. Las pinturas de clichés, flecos, madroños, palmeros y cuadros flamencos son muchas y no en todos los ejemplos hablamos de Simbolismo. No se trata de una identificación de señas y signos visuales estrictamente folclóricos. El trasfondo de sensualidad, salvajismo, vistosidad, exceso, evasión... son los ingredientes embellecidos por el simbolista.

La mirada del simbolista pervierte las imágenes e idealiza. El simbolista poetiza y eleva éstas figuras. Por supuesto, preferirá la juerga nocturna a la feria diurna. Evitará las escenas amables, los patios luminosos, la captación instantánea en decorados con anecdóticos farolillos.³⁵⁴ En el Simbolismo no hay cabida para la luminosidad ni el protagonismo radica en coloristas y florales ornamentos. Se atiende a la oscuridad en lugar de la luminosidad. El simbolista se mueve en la nocturnidad, no le interesa el día, ni los tópicos, ni los folclores varios.

³⁵³ en Machado, M., *Sevilla* (1920), op. cit. El título incluye el poema a *Las mujeres de Romero de Torres*.

³⁵⁴ Inspirado en *Visión de España* encargo de la Hispanic Society de Nueva York, *Sorolla* es un espectáculo dirigido por Antonio Najarro con el Ballet Nacional de España. Teatros del Canal Madrid, agosto-septiembre 2014.

Remitimos al catálogo de la exposición comisariada por Blanca Pons-Sorolla, *Sorolla y Estados Unidos*. Madrid, Fundación Mapfre, 2014. También señalamos el catálogo de la exposición *Fiesta y Color. La mirada etnográfica de Sorolla*. Madrid, Museo Sorolla, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013.



Figs.18-20 Joaquín Sorolla *Baile en el Café Novedades de Sevilla*, 1914
Sevilla. El Baile, 1915
Bailaora flamenca, 1914

"Nocturno madrileño

*De un cantar canalla
 tengo el alma llena,
 de un cantar con notas monótonas, tristes,
 de horror y vergüenza.*

*De un cantar que habla
 de vicio y de anemia,
 de sangre y de engaño, de miedo y de infamia,
 ¡y siempre de penas!*

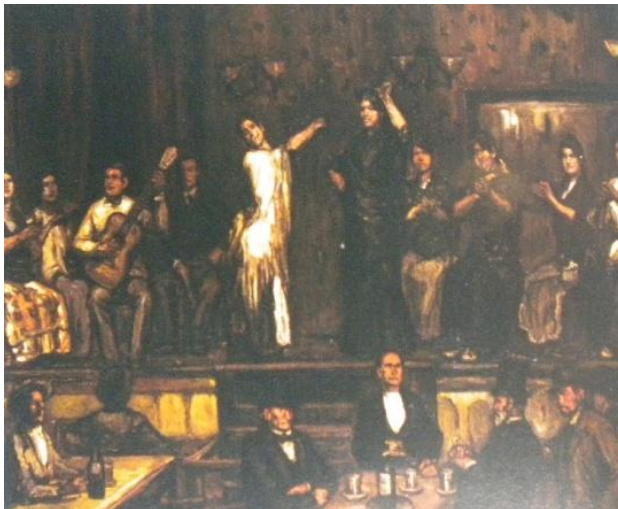
*De un cantar que dice
 mentiras perversas...
 De pálidas caras, de labios pintados
 y enormes ojeras.*

*De un cantar gitano,
 que dice las rejas
 de los calabozos y las puñaladas,
 y los ayes lúgubres de las malagueñas.*

*De un cantar veneno,
 como flor de adelfa.*

*De un cantar de crimen,
 de vino y miseria,
 oscuro y malsano...,
 cuyo son recuerda
 esa horrible cosa que cruza de noche
 las calles desiertas." ³⁵⁵*

³⁵⁵ en Machado, M., *El mal poema* (1909), op. cit. Machado se declara en el poema *Yo, poeta decadente...*



Figs.21 y 22 José Gutiérrez Solana *Café cantante*, 1910-1917
Emilio Beauchy *Café Cantante, Sevilla*, c.1888

Los autómatas (maniqués, fantasmas o cadáveres) de Solana, sí son simbolistas.³⁵⁶ En su línea de sordidez, oscuridad, pobreza y sombras, conforman el cortejo noctámbulo del ritual flamenco. Sádicos dichosos al padecer. Éstos momentos son los que la mirada del viajero desea encontrar al venir a esa España negrísima y flamenca. Verhaeren y Regoyos quisieron encontrarse con esas rarezas exóticas. Se las encontraron y las sublimaron:

"En aquel rincón de silencio nocturno se encontraban sevillanos, cordobeses y de otros sitios de por allá. ¡Qué pueblo el andaluz, tan artista, tan poeta, sobre todo cuando baila y canta! Un soldado pequeño en cucullas como un árabe y casi un niño se puso a echar ayes y lamentos. Entre jaleos y sevillanas pasamos un buen rato mientras el gitano también cantaba; por último, una gitana salió al medio del corro; ¡olé! ¡olé!, decían, y en su manera de bailar tenía movimientos de serpiente que se levanta al arrastrarse por el suelo y como algo de dolor lascivo contraía sus rasgos."

"Mi amigo se contentó con unas coplas del café cantante aquella noche en Zaragoza para juzgar de la aparente alegría de los andaluces. Se hizo traducir algunas de las infinitas en que amor y la muerte caminan juntos. Esto unido con la música del jaleo; la melancolía árabe acabó de entusiasmarle."

Una cantaora de belleza gitana se hizo enseguida amiga nuestra a cambio de un vaso, y como sucede siempre, era de esas que vuelven locos a los extranjeros. Al mozo le llamaban mar parto por lo feo y raquíto, y mientras miraba un cuaderno de croquis se dejó hacer un perfil."

*"En resumen, una juerga andaluza es una reunión de gente que bebiendo y bailando celebran una fiesta entre ayes y suspiros para hablar de la muerte."*³⁵⁷

Las juergas de la *España Negra* de Verhaeren, Regoyos y Solana, son oscuras y sombrías. Anglada Camarasa es casi "fosforescente". De colores artificiosos y formas disueltas o narcóticas. Alucinaciones que emanan de la nocturnidad. De figuras disueltas y materia pictórica densa. De mujeres decorativas, de gestos, movimientos y arabescos.

³⁵⁶ Evidenciamos las correspondencias entre Solana y Beauchy en el catálogo de exposición *España Contemporánea. Fotografía, pintura y moda*. Madrid, Fundación Mapfre, 2013.

³⁵⁷ Verhaeren, E., Regoyos, D., op. cit., pp.73, 82 y 84.



Figs.23 y 24 Hermen Anglada Camarasa *Démarche gitane*, 1902
Flamenco, c.1904

Todo el despliegue de medios que concierne al Flamenquismo, conforma una rica y en ocasiones decorativa estética.³⁵⁸ Una poética de poses, actitudes, atrezo y complementos. Miradas pícaras y perversas. Zuloaga escenifica la juerga con estáticos personajes. Además de la herencia de la pintura española con Zurbarán, Ribera, El Greco, Velázquez y Goya, el vasco añade su visión noventayochista. La figura y el paisaje, la raza y el carácter son uno. Zuloaga es expresivo, monumental y rotundo. De paleta oscura, terrosa y claroscuro de la *España Negra*. Majas y gitanas con actitud, garbo y buen porte.



Fig.25 Ignacio Zuloaga *Baile gitano en una terraza de Granada*, 1903

³⁵⁸ González, Ángel: "La noche española", en el ya mencionado catálogo de la exposición *La noche española. Flamenco, Vanguardia y cultura popular*, pp.26-47.

Se suman las reflexiones de Pedro G. Romero, Jo Labany, Miguel Ángel García, Jody Blake y Georges Didi Huberman.

"(...) España donde Zuloaga ha tomado mayor caudal de hechos reales e inspiraciones. - En muchas ocasiones compone Zuloaga sus lienzos con elementos tomados a la vez de dos grupos. - De una parte, lo que podría denominarse el tema de la meseta castellana; de otra, el tema del mediodía español. Un caudal de emociones y formas del desierto: pobreza, sequedad, ardor religioso pleno de supersticiones bárbaras; paisajes desolados y como enfurecidos, pueblos y ciudades en escombros; un pasado formidable, que aun saca el pecho en los murallones y en las jetas hoscas de los hombres. Un elemento de vida expansiva, con relumbres orientales, de raro refinamiento y rara pasión: es el mediodía ibero, que canta y baila, y requiebra, y florece con externa opulencia, y plañe con la misma pertinacia que canta y baila. - En el arte zuloagesco este último nos embriaga deleitosamente como la ráfaga fastuosa y melancólica de los ritmos de sus danzas: - ritmos opulentos, donde las formas en escorzo y serpentinan alcanzan el ápice expresivo; donde el color y el movimiento dan plenitud a la brillantez!" ³⁵⁹

Visión de Rodríguez-Acosta de los gitanos del Sacromonte mítica e idealizada. Mundo de carácter hermético. Vidas de libertad y legislación propia. Figuras dignificadas y distantes observadores. En Soria Aedo, portes dignos los de ellos y coqueta la joven de mantilla y abanico.



Figs.26 y 27 José María Rodríguez-Acosta *Gitanos del Sacromonte*, 1908
Doña Paca y su prenda de Francisco Soria Aedo



Figs.28-30 Manuel Benedito Chula, 1912
Mujeres con mantillas de Anselmo Miguel Nieto
Gustavo de Maeztu Bailarina, hacia 1914

³⁵⁹ Juan de la Encina "El arte de Ignacio Zuloaga", en los ya referidos *Cuadernos Ignacio Zuloaga*, p.32.

Mantillas, peinetas de carey, claveles, abanicos, mantones... en Manuel Benedito,³⁶⁰ Anselmo Miguel Nieto o en la bailarina de vistoso mantón pintada por Gustavo de Maeztu. Mantones decorativos, modernistas y esteticistas en el catalán Ramón Casas. Recurso para el cartelismo de la época. Recurso también decorativo y floral para un cartel de feria (a día de hoy). De morenas pícaras y miradas ensimismadas, ambiguas, profundas, sugerentes.



Figs.31-33 Ramon Casas *Dios los cría y ellos se juntan*, 1894

Con una falda de percal planchado, 1894

Cartel de la Feria de Utrera, Septiembre 2014

Mujeres acomodadas posando con esos mantones y toreras. Rememoran la mitología referida a la figura de Carmen y la España Romántica.³⁶¹ Visión fantástica de gitanas, cigarreras y bandoleros.



Figs.34 y 35 Manuel Benedito *Antoñita*, 1920 Ramón Casas *Julia*, c.1915

³⁶⁰ Pérez Rojas, Francisco Javier: "Acerca de la obra y la época de Manuel Benedito", cat. exp. *Manuel Benedito, pintor (1875-1963)*. Valencia, Centre del Carme, 2005, pp.44-59.

El catálogo también cuenta con textos de Pascual Masiá, Carmen Gracia, Miguel Ángel Catalá Gorgues, Francesc Fontbona y Javier Barón.

³⁶¹ Calvo Serraller, Francisco: *La imagen romántica de España: arte y arquitectura del siglo XIX*. Madrid, Alianza, 1995.

Añadimos la referancia a la exposición comisariada por Juan Ángel López-Manzanares *Carmen en las Colecciones españolas*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2014.

"CARMEN

*Entre los encajes de alguna mantilla
contemplé en las sombra brillar tu mirada
no sé si en un viejo patio de Sevilla
o en algún florido carmen de Granada.*

*Quizá fue soñado, mientras embriagada
el alma de coplas y de manzanilla,
junto a la guitarra se durmió arrullada
por las vivas notas de una seguidilla.*

*Sólo sé que bajo refulgentes cielos,
al pie de tus rejas, mataron mis celos;
que por ti a los campos me lancé sin pena,*

*y sangrientos crímenes cometió mi horda,
y hasta los jarales se Sierra Morena
te robé en la grupa de mi jaca torda."* ³⁶²



Figs.36 y 37 Ignacio Zuloaga *Angustias con mantilla blanca y abanico*, c.1913
Gonzalo Bilbao *Las cigarreras en la fábrica*, 1911

Carmen es el mito de la gitana libre, pasional, fatal, fascinante y exótica. La cigarrera y bailaora, la amante de bandoleros y picadores. Animal salvaje, mujer a la que el desdichado (o desgraciado) José Lizarrabengoa no puede "atar en corto". Al igual que con Salomé, el amor y la muerte se encuentran en esta leyenda andaluza. Engalanada para la corrida pinta Zuloaga a Angustias. ³⁶³ Con todos los recargados adornos de encajes, aderezos, puntillas, abanico y flores. Con toda la barroca y fascinante parafernalia del folclore andaluz. De pose altiva y segura. En el recuerdo, siempre Carmen.

³⁶² Villaespesa, F., op. cit., p.120.

³⁶³ Catálogo de exposición comisariada por Marisa Oropesa y María Toral, *Senderos a la modernidad. Pintura española de los siglos XIX y XX en la Colección Gerstenmaier*. Vitoria, Vital Obra Social, 2014.

"¿Y a quién veo apearse? A la gitanilla. Esta vez estaba adornada como un relicario, engalanada, emperifollada, rebosando oro y cintas. Un vestido de lentejuelas, zapatos azules también de lentejuelas, por todo su cuerpo flores y galones. Llevaba en la mano un pandero. Había otras dos gitanas con ella, una joven y una vieja. Siempre van acompañadas de una vieja; a continuación, un viejo con una guitarra, gitano también, para tocar y que bailen. Usted sabe que es una diversión frecuente hacer venir a gitanos a las reuniones de sociedad, para que bailen la romalí, su danza, y muchas veces otra cosa.

Carmen me reconoció y cruzamos la mirada.

(...)

La reunión tenía lugar en el patio y, a pesar de la multitud, yo veía casi todo lo que ocurría a través de la reja. Oía las castañuelas, el panderete, las risas y los bravos; a veces distinguía su cabeza cuando saltaba con el panderete. Oía también a unos oficiales que decían a Carmen multitud de cosas que me ponían colorado. No sabía lo que ella respondía. A partir de aquel día, creo, empecé a quererla de veras; pues tres o cuatro veces me vino la idea de entrar en el patio y asestar un sablazo en el vientre a todos esos mequetrefes que la requebraban." ³⁶⁴

No están emperifolladas las gitanas primitivas, salvajes y marginales en Echevarría. Las miserables, anónimas y solitarias en Nonell están conectadas al *Picasso Azul*. La Carmen melancólica y racial de Romero de Torres, objeto de oscuros deseos. Nuevamente silencios y miradas en el cordobés.



Figs.38 y 39 Juan de Echevarría *Gitana de Granada*, 1915
Isidre Nonell *Consuelo*, 1904



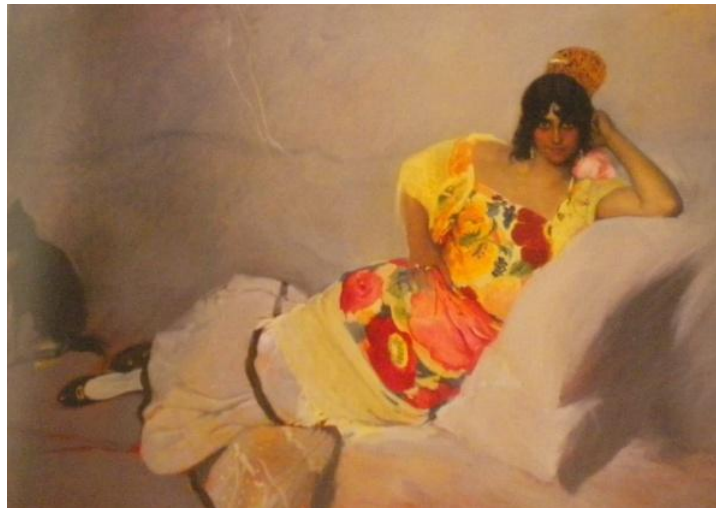
Figs.40 y 41 Julio Romero de Torres *La Sibila de las Alpujarras*, 1911
Carmen, 1928

³⁶⁴ Mérimée, Prosper: *Carmen*. Madrid, Catedra, 2010, pp.144-145.

La *Carmen* de Bizet se estrenó en París en 1875, sobrealimentando las fantasías y mitologías en torno a esta mujer fatal.

"(...) Mi gitana no podía aspirar a tantas perfecciones. El cutis, por lo demás perfectamente terso, se acercaba mucho al tono del cobre. Los ojos eran oblicuos, pero admirablemente rasgados. Los labios, un poco gruesos, pero bien trazados, dejaban ver unos dientes más blancos que almendras sin miel. El pelo, quizá algo grueso, era negro, con reflejos azulados como ala de cuervo, largo y brillante. (...) Era una belleza extraña y salvaje, un rostro que al pronto extrañaba, pero no se podía olvidar. Sobre todo, los ojos tenían una expresión voluptuosa y feroz a la vez que no he encontrado después en ninguna mirada humana. Ojo de gitano, ojo de lobo, es un dicho español que denota buena observación. Si no tienen ustedes tiempo de ir al "Jardín des Plantes" para estudiar la mirada de un lobo, observen a su gato cuando está acechando a un gorrión." ³⁶⁵

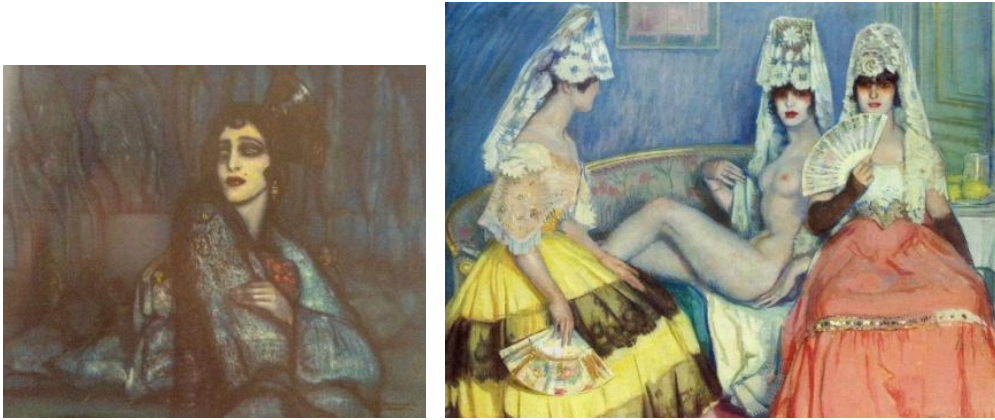
Los simbolistas españoles son exotistas que no requieren de desplazamientos. No requieren de largos viajes a tierras lejanas. Confeccionan pinturas observando sus paraísos cercanos. Su mirada perversa erotiza el atrezo flamenco transformándolo en fetiches del *Eros* decadente. La mirada simbolista, aporta nuevos matices a lo explícito y a lo sugerido. Adorna a las flamencas y a las acomodadas perversas que encargan ser retratadas "a la flamenca".



Figs.42 y 43 Manuel Benedito *Gitana* 1909
pintura Federico Beltrán Massés

³⁶⁵ íbid., pp.123-124.

Las musas mundanas emulan a aquel mito, a aquella mujer fatal: la gitana Carmen. Mito eterno como mito eterno es Salomé. Se decantan por plantarse encima todos los barroquismos folclóricos a modo de deleites textiles. Frívolas, fetichistas y ociosas de los "Locos años 20" a la española.



Figs.44 y 45 Federico Beltrán Massés *Altiva*, 1924
La maja marquesa, 1915



Figs.46 y 47 Federico Beltrán Massés *Granadas*, 1929
Caballero Jerezano (retrato de Rodolfo Valentino), 1925



Fig.48 Rafael de Penagos *Mujeres con mantilla*, 1927

Majas, gitanas, medias de seda, tacones... fetiches flamencos que adornan sofisticadamente a las mujeres ociosas de Federico Beltrán Massés o Rafael de Penagos.³⁶⁶ Mujeres morenas y fatales, mujeres vampiresas e inquietantes. Fantasías sexuales y decorativas del *Art Déco*. Un folclore, Majismo, Casticismo, Flamenquismo y Simbolismo erotizado. Sexualmente sugerente, sazonado y también explícito. Transformando las mantillas, mantones, abanicos... en representaciones eróticas.

Zubiaurre se refiere a toda esta iconografía patriótica como "cosificación", "fetichización" y "españolización" de la imagen de la mujer.³⁶⁷ Su investigación compendia reflexiones etnográficas, antropológicas y un erótico folclorismo "ultrapatriótico". Andalucía y su folclore con raíces árabes y orientales, representado por el eterno femenino. La pervivencia de la imagen del viajero romántico a esa España exótica frente a la modernidad, avance y desarrollo extranjero.



Figs.49 y 50 Manuel Benedito *Retrato de Conchita Piquer*, 1926
Julio Romero de Torres *La Copla* (1927)

- Al menos, es usted andaluza. Me parece reconocerlo en el habla suave.
- Si usted reconoce tan bien el acento de la gente, debe adivinar fácilmente lo que soy.
- Creo que es de la tierra de Jesús, a dos pasos del Paraíso. (Había aprendido yo esta metáfora, que designa Andalucía, de mi amigo Francisco Sevilla, picador muy conocido.)
- ¡Bah! El paraíso... la gente de aquí dice que no está hecho para nosotros.
- Entonces, usted debe ser mora, pues, o... - me detuve, sin atreverme a decir: judía.
- ¡Vamos, vamos! Usted ve claramente que soy gitana. ¿Quiere que le diga la bají? ¿Ha oído usted hablar de Carmencita? Esa soy yo.
Era entonces yo, hace quince años de esto, un incrédulo tal que no me arredré al verme al lado de una hechicera.

³⁶⁶ Pérez Rojas, Francisco Javier: *Rafael de Penagos 1889-1954 en las colecciones Mapfre*. Madrid, Fundación Mapfre, 2006.

³⁶⁷ Zubiaurre, Maite: "Sexo patriótico. Mantillas, cigarrillos y travestidos", *Culturas del erotismo en España (1898-1939)*. Madrid, Cátedra, 2014, pp.295-335.

El estudio incluye capítulos como: "Introducción. Eros español: Cuarto de maravillas", pp.13-49.

"La sexualidad en la Edad de Plata: Panorama histórico", pp.51-81.

"Postales eróticas: El inventario nacional", pp.127-165.

*"¡Bueno!", pensé, "la semana pasada, he cenado con un salteador de caminos, vayamos hoy a tomar helados con una fámula del diablo. En los viajes, hay que verlo todo". Tenía yo, además, otra razón para cultivar su trato. Al abandonar el colegio, lo confieso con vergüenza, perdí algún tiempo en estudiar ciencias ocultas, e incluso varias veces intenté conjurar al espíritu de las tinieblas. Curado desde hacía mucho tiempo de la pasión por semejantes investigaciones, no dejé de conservar una relativa atracción, por curiosidad, hacia todas las supersticiones, y me satisfacía saber hasta dónde había llegado el arte de la magia entre los gitanos."*³⁶⁸

Los simbolistas no son regionalistas, ni costumbristas. Tampoco son unos folclóricos, ni unos copleros. Son exotistas, fetichistas, pintores perversos y viajeros (que no viajan). Exotistas como lo son los orientalistas y japonistas. Romero de Torres, Beltrán Massés, Zuloaga... pervertidos, erotómanos, mirones de flamencas pecadoras. Desnudos rotundos, tangibles de corporeidad muy sexual y carnal. Desnudez con franqueza y desvergüenza. De poses exhibicionistas que se repiten en cronología muy avanzada. Andaluzas fatales como aquella Carmen. Todas ellas son animales bellos, extraños y exóticos de al-Ándalus. Pecadoras paradisiacas o evas del paraíso.



Figs.51 y 52 Ignacio Zuloaga *La gitana del loro*, 1906
La Oterito en su camerino, 1936

³⁶⁸ Mérimée, P., op. cit., pp.121-122.

b) Las Evas del Paraíso

"Instaladas aquí, en quince días les había hecho olvidarse de lo demás del mundo una como imposición de las calmas infinitas del tiempo y del espacio.

Hundimiento en la páfida seducción de paraíso de estos bosques. Sordo bienestar eterno de pereza. Convivían con la inmensa calma de las flores, del cielo, del mar.

Nada tenían que hacer - reinas bien servidas por vasallos. Entre criados y criadas contaban cada una diez o doce. Niñeras, doncellas, costureras, planchadoras, y un hombre para lustrar los suelos, y otro para guisar, y otros para lavar, para el jardín, para los caballos, para el coche...

¡Divino país de los descansos!

Los propios sirvientes, una vez cumplida su faena en pocas horas, se pasaban los demás, formando corros en cuclillas, peleando gallos, tocando flautas, cuando no tendidos, solos, a dormir, o bien en dulces compañías...

Ellas estaban juntas casi siempre. Por las mañanas, paseaban. Por las tardes se bañaban en el mar. Comían como heliogábalos, en el festín que venía a ser cada comida, y dormían como marmotas.

Vestidas con aéreos lujos de sedas y de nipsis y cantones, se pasaban al espejo la existencia. Nunca olieron tanto sus cuerpos a todos los perfumes. Nunca tuvieron las uñas tan pulidas, incluso las de los pies.

¡Había tiempo para todo!"

TRIGO *Las Evas del Paraíso* (1910)

Mérimée como viajero exotista, se encontró predispuesto a experimentar los deleites de la España Romántica acompañado de Carmen. En esta línea de viajes y experimentación, *Las Evas del Paraíso* de Felipe Trigo se ven envueltas en un entorno paradisíaco lejos de su España natal. Laura y Maravillas viajan a Filipinas para reencontrarse con sus esposos que trabajan allí. El viaje produce profundos cambios en las mujeres. Aclimatándose gradualmente al nuevo destino, se van liberando de tabúes, convencionalismos sociales y de ciertos preceptos morales.



Fig.53 Julio Romero de Torres *Más allá del pecado*, c.1915-1919

"Había plantas de té y tabaco por cualquier sitio, y cogían las hojas secas, ensayándose en fumar... también como las misses. Más té que tabaco, claro es, cada cigarro - y Laura los hacía hábil, aunque no le complacía mucho a Marcelino que fumara.

Rubén, en cambio, sí. Espíritu más amplio, le hallaba gracia a las nuevas pequeñas diversiones de las dos - siendo lo chocante que era Maravillas, justamente, la que nunca, por vergüenza, se atrevía a fumar ante Rubén. Éste, un día, las enseñó a buscar plantas de hamamelis, cuyo humo provocaba éxtasis muy dulces... Las fumaron. Fue verdad: torpidez encantadora, languidez, aumento de pereza, por mucho rato, voluptuosas visiones de... paraíso mahometano."

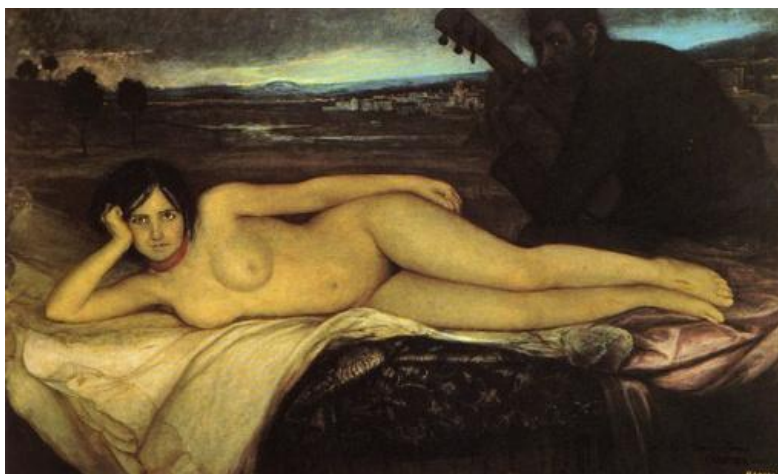
"-¡Nada!

- Habla, mujer.

-¡No, no, nada!... que es fuego, en este fuego del Oriente, mi marido!... que lo era ya en Granada... conqu... ¡mira tú!

Y la miraba Laura con envidia. Entre las dos, se daba la rareza psicológica más estrambótica. Laura, siendo más resuelta y lista, según probó en el viaje, bajo la influencia del marido se mostraba en una recogida timidez, en un púdico respeto, incluso con la amiga. Y esta, por el contrario, sentía junto a la pasión de su Rubén una suerte de expansivo orgullo inocultable, victorioso..."³⁶⁹

Desocupadas, indolentemente postradas, acaloradas y ociosas perdidas... Laura y Maravillas buscan nuevas distracciones y entretenimientos. Se adaptan a este marco de sensualidad y exuberante voluptuosidad. Se relajan, se abandonan y se liberan.



Figs. 54 y 55 Julio Romero de Torres *La musa gitana*, 1908
Hermen Anglada-Camarasa *Desnudo bajo la parra*, c. 1909

"-¡Sí, es verdad! - volvía a asentir Maravillas, pensando cómo lejos de Europa no eran iguales los conceptos del pudor, del honor, de la virtud.

Efectivamente, ahora mismo, Laura y ella, por culpa del fuego de los aires, tenían unos quimonos de seda tan ligera, tan sutil, que se le transparentaban los encajes y las cintas de las no mucho más densas camisas de Catón.

Además, los holgadísimos escotes, les dejaban al aire la garganta, casi el pecho, a nada que se descuidasen - y lo mismo que Rubén a Laura le miraba diafanidades por la espalda y por debajo de los brazos, le miraba a ella sin reparo las profundidades del escote Marcelino.

Lo cual no quería decir sino que aquí tenía poquísima importancia todo esto (...)"³⁷⁰

³⁶⁹ Trigo, Felipe: *Las Evas del Paraíso*. Barcelona, e.litterae, 2009, pp.41 y 42.

³⁷⁰ *ibid.*, p.48.

Gauguin fue otro de estos viajeros exotistas en busca de parajes inspiradores.³⁷¹ Sus experimentaciones en *Pont-Aven*, la Bretaña, sus encuentros con Émile Bernard o Paul Sérusier y sus desencuentros con Van Gogh en Arlés. Gauguin en busca de paraísos primitivos, de vidas tranquilas. En busca también de novedades artísticas. Experimenta con el uso libre del color, la influencia del encuadre japonista y los contornos marcados del *Cloisonnisme*. El pintor evoluciona hacia un Sintetismo y Primitivismo. De formas simplificadas y protagonismo simbolista de la idea. Las *Lavanderas en Arlés* atienden a sus labores en un entorno de placidez y vidas sencillas. Gauguin logra un efecto de flotación narcótica y relajante con sus formas y ondulaciones.



Figs.56 y 57 Paul Sérusier *Dos bretonas bajo un manzano en flor*, 1892
Paul Gauguin *Laveuses à Arles (Lavanderas en Arlés)*, 1888

Su búsqueda parecía no tener fin. Busca destinos más lejos. No encontró en Francia los rincones primitivos que esperaba. Viaja (o huye) a Tahití en 1891.³⁷² A partir de entonces sus viajes no tendrán fin. Los destinos exóticos son en el Simbolismo paraísos lejanos de ensueño, liberación y evasión. La calma, el tedio y el éxtasis paradisíaco, distan de la vida moderna y sus prisas para no llegar a ninguna parte. Al simbolista le fascinan los habitantes de estas tierras, el silencio, la lentitud y la inercia con la que se pasan los momentos. En estos nuevos destinos, se añade un componente erótico de sensualidad y sexualidad patente en el ambiente.

Como todo simbolista, Gauguin fue otro derrotado. No acabó de sentirse pleno ni del todo colmado en Tahití ni en las Marquesas. Definen su pintura esos horizontes lejanos de naturaleza exuberante, colorista y salvaje. Sus desnudos de vidas idílicas, juventud, serenidad y sosiego. Su refugio en la creación mitigaba la desesperación y su búsqueda constante de otros paraísos.

³⁷¹ Bayle, Françoise: *Comprender la pintura del Museo de Orsay. Courbet, Manet, Renoir, Monet, Degas, Van Gogh, Gauguin...* París, Musée d'Orsay, Artlys, 2011.

³⁷² Guégan, Stéphane: *Peinture Musée d'Orsay*. París, Musée d'Orsay, Skira Flammarion, 2011.



Figs.58-61 Paul Gauguin *Nafea faa ipoipo* (¿Cuándo te casas?), 1892
Idas y venidas, Martinica, 1887
Mujeres de Tahití o En la playa, 1891
Arearea. Jocosidades, 1892

Al igual que las tahitianas de Gauguin, Laura y Maravillas se adornan con los ricos textiles de la zona. Ellas se mimetizan con el ambiente ocioso y con los tiempos pausados de Filipinas. Ocurre que en ese abandono a los placeres, las tentaciones se les acumulan. Ambos matrimonios casi irremediabilmente son infieles. Sucumben a los encantos... intercambiándose los amantes.

"Un momento después, Mara tocaba, él la escuchaba, de pie junto al piano, algo detrás, mirándola en ciertos movimientos por el quimono el escote, y Laura, tendida cerca de Rubén, y haciéndose aire con un enorme pay-pay, le deslizaba suave e indolente:

- ¡Oh, sí! En este paraíso... ¡qué lástima que no seamos salvajes... todavía!

Rubén, se sonrió, se inclinó hacia ella y se puso, discreto siempre, a contestarle en voz muy baja.

*En la axila (porque Laura tenía el brazo izquierdo perezosamente rodeado a la cabeza), tras la diaphanidad blanca del tul de seda le estaba viendo la oscura y breve mancha de un vello delicioso... tentador..."*³⁷³

Lo que empieza siendo unas infidelidades secretas, derivan en un acuerdo tácito entre los dos matrimonios. El intercambio se acepta entre los cuatro implicados. Así, todos ellos acceden a un nuevo estado sensorial, sensual y sexual. Todos ellos se transforman en el erótico y armónico marco.

³⁷³ op. cit., p.56.

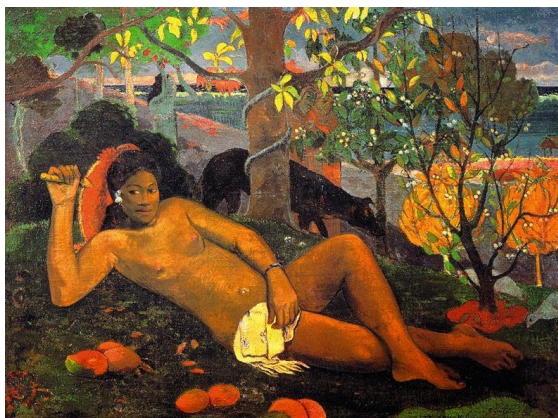
"Fiestas de amor, como en los rosales, las de brisas y besos de las rosas. Les sobraba el tiempo en una sensación de eternidad y de ágil alegría que arraigaba su firmeza en el trabajo.

Los cielos, las selvas, la inundación de hojas y perfumes que les ahogaba la vida, que les disolvía el corazón en un endémico gozo de infinito, los llenaba también, con la intensa felicidad que casi les era dolorosa, de místicas bondades.

Nunca se advirtieron los cuatro, rotos con el mundo, más cerca de Dios. Les parecía que vivían en su mismo seno de inmensidad de paraíso.

Un Dios que lo era todo, sus besos y las flores, el amor y las estrellas.

*Un Dios que era el Universo."*³⁷⁴



Figs.62 y 63 Paul Gauguin *Y el oro de sus cuerpos*, 1901
Te arii vahine (Mujer con mangos), 1896

Otros marcos paradisíacos fueron pintados por Juan de Echevarría. El bilbaíno absorbió la influencia de Gauguin en sus experiencias y contactos parisinos. El *Cloisonnisme* y las gamas frías de color, determinan el estilo de Echevarría. Conoce también las aportaciones de los *nabis* y su experimentación con la forma y el color en la Academia Julian. Paco Durrio, Iturrino, Anglada-Camarasa, Pichot, Vázquez Díaz, Zuloaga, Pallarés, Sunyer, Canals y el Picasso azul, conforman el círculo de artistas españoles afincados en la capital francesa. Comparten circuito, cafés, tertulias y novedades artísticas.



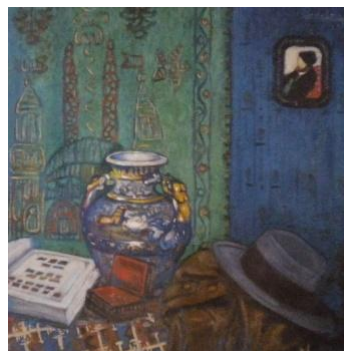
Figs.64 Juan de Echevarría *Mestiza desnuda*, 1923

³⁷⁴ *ibid.*, p.211.

"En la Mestiza desnuda podemos reconocer, en efecto, el esquema típico del bodegón compuesto de Echevarría: el frutero en primer término, el jarrón de flores al fondo. Entre uno y otro, como un elemento más entre los que componen la naturaleza muerta, se ha insertado el desnudo. Inscrito en este nuevo contexto, el desnudo se desrealiza, se convierte en un signo, no de la vida, sino del espléndido aislamiento del arte.

*(...) El magisterio de Gauguin, tan influyente a lo largo de toda la carrera de Echevarría, nunca había recibido un reconocimiento tan explícito. Echevarría se atreve por fin a medirse con Gauguin. Pero la alusión a él es sólo la primera de una serie de referencias encadenadas en el cuadro: en la Mestiza desnuda se evocan tanto como a Te arii vahine, a la Olympia de Manet y, más atrás, a las Majas de Goya, y a la Venus de Urbino de Tiziano..."*³⁷⁵

Además de estas bellezas mestizas y sus gitanas, Echevarría pintó a los tipos y el paisaje castellano. Sus retratos de la Generación del 98, captan la gravedad, el pesimismo y la penetración psicológica de figuras como Baroja, Unamuno, Azorín, Valle-Inclán o Juan Ramón Jiménez. Echevarría se reconoce por sus naturalezas muertas. Los bodegones se conforman de floreros, frutos, libros, esculturas de Durrio y estampas japonesas. El pintor cuida minuciosamente los acordes y vivezas cromáticas. De pincelada cuidada al detalle, sus naturalezas muertas rezuman recuerdos y referencias japonistas. Bodegones sin necesidad de anécdotas. Conjuntos decorativos, artificiosos y también alusivos. Ucelay conserva en cronología diferente, la quietud y extrañeza del ambiente propio de la poética simbolista. Poesía que eterniza y transforma en extraños los elementos reconocibles de la realidad visible.



Figs.65 y 66 Juan de Echevarría *Naturaleza muerta con estampa japonesa*, c.1922
Antonio de Guezal Cosas, c.1915

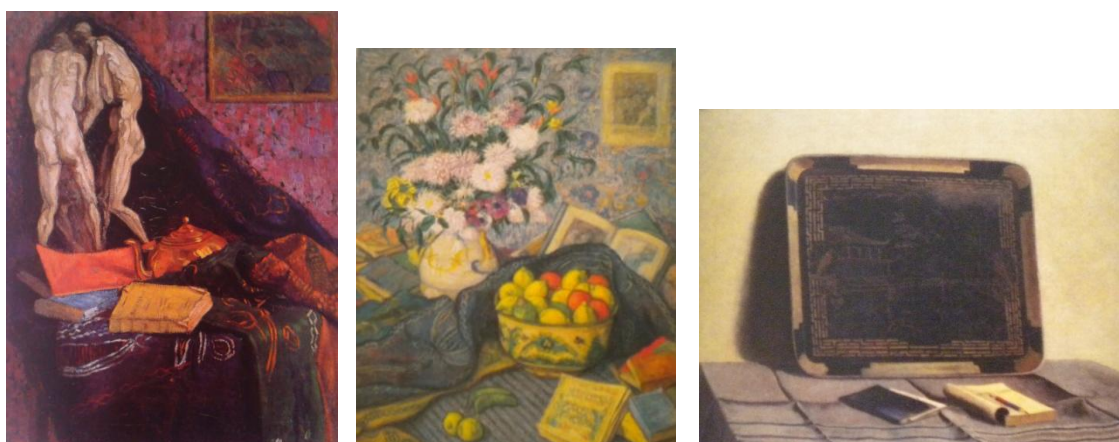
*"El elemento central de las naturalezas muertas de Echevarría, a veces, el elemento único, es el jarrón con flores, un motivo tradicional frecuentado por impresionistas y postimpresionistas como puro juego cromático sin necesidad de anécdotas ni otros pretextos. El florero puede ser una isla plástica, un hortus conclusus, un pequeño paraíso artificial donde se evocan los placeres de los cinco sentidos. En sus floreros solos, Echevarría renuncia a todo recurso compositivo y pone el jarrón con las flores en mitad del cuadro, con una simplicidad minimalista. Ese jarrón de forma panzuda, esa redondez inscrita en el cuadrángulo de la tela, repetida con la constancia de una idea fija, es una especie de mandala, un símbolo de la totalidad que focaliza nuestra mirada e invita a la concentración. Como sucede con el arte japonés del arreglo floral, el ikebana, el florero constituye un resumen del universo: un verdadero microcosmos."*³⁷⁶

³⁷⁵ Solana, Guillermo: "El desollado", cat. exp., *Juan de Echevarría (1875-1931)*. Madrid, Fundación Mapfre, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2004, p.62.

³⁷⁶ *ibid.*, p.54. Añadimos la referencia en el mismo catálogo de Mendieta, Verónica: "Aquejado de sensibilidad", pp.15-37.



Figs.67 y 68 Paul Gauguin *Bodegón con granadas y estampa japonesa*, c.1923
Naturaleza muerta con abanico, 1889



Figs.69-71 Juan de Echevarría *Naturaleza muerta con estatuas de Durrio*, 1909
Florero, libros, estampas y peras verdes, 1925
 José María Ucelay *Naturaleza muerta*, 1940

Al igual que Mérimée, Gauguin o Echevarría, Felipe Trigo (1864-1916) fue otro viajero exotista. Tras su regreso a España desde Filipinas, abandonó la medicina y emprendió su camino literario. Cosechó un notable éxito con sus novelas eróticas.³⁷⁷ Sus personajes se enfrentan a una serie de restricciones morales impuestas por la sociedad, su educación y la religión. Son protagonistas en conflicto y saturados de erotismo. Confusos y depravados, rompen con los tabúes sociales. Amores secretos, amantes neuróticas, infieles, conquistadores, sádicos, histeria y neurastenia... ahondando en neurosis varias. Con algunos de los títulos de Trigo sobra dar más explicaciones: *La sed de amar*, *Del frío al fuego*, *Sor Demonio*, *La bruta*, *La de los ojos color de uva*, *Las posadas del amor* o *Murió de un beso*.

³⁷⁷ Señalamos al respecto Taylor Watkins, Alma: *El erotismo en las novelas de Felipe Trigo*. Sevilla, Renacimiento Iluminaciones, 2005.

Felipe Trigo, Álvaro de Retana, Antonio de Hoyos y Vinent y otros quedan recopilados en *Cuentos diabólicos*. Madrid, Clan, 2005.

Otras novelas de Trigo son: *La sed de amar* (1903), *Jarrapellejos* (1914)

Las ingenuas. Madrid, Otero Ediciones, 1996 (1901)

El médico rural. Badajoz, Carisma Libros, 2000 (1912)

Alma en los labios. Sevilla, Renacimiento Biblioteca de rescate, 2004 (1904)

La altísima. Barcelona, e.litterae, 2009.

Laura, Maravillas, Marcelino y Rubén, consienten el adulterio a cuatro bandas. Las infidelidades se consuman en esta nueva vida y estado erotizado que les envuelve. Marco de libertad armónica:

"Evocando sus robos de visión de estas mismas paganas desnudeces, traicionero en la atalaya, se admiraba de estar así mirando a Laura ante los gozos infantiles del marido, que les arrojaba limones y mirtos y rosas a las dos - también a Maravillas, empeñado ahora en dejarle de un voleo una guirnalda por los hombros. Ella se sumergía, y a una invitación volvía a esperar, saliendo del agua hasta la mitad de la cadera. A Laura le había llenado la cabeza de rosas blancas. A Maravillas le tiraba las rosas rojas.

"Marido"- qué estúpida le parecía a Rubén, y les parecía a ambos la palabra.

Nunca habían vuelto a pronunciarla las amadas, las amantes de los dos. Y por borrarla más, con mayor frecuencia se preferían Rubén y Laura, Mara y Marcelino.

Al fin cayeron las orquídeas coronándole la frente a la divinísima gitana.

Estalló un aplauso, de los niños, de Rubén. Se acercaron los esquifes y Rubén les ofreció a Laura y Maravillas champaña de su copa.

*¡Evas! ¡Evas de este paraíso!"*³⁷⁸



Fig.72 Anselmo Miguel Nieto *Desnudo. Brasil, 1923*

Las Evas de Filipinas, experimentan un viaje de autodescubrimiento, libertad y plenitud sexual. La pintura y la literatura simbolista se complacen en exponer y describir escenas eróticas con todo lujo de detalles. Se deleitan en dejar al desnudo secretos, pensamientos, intimidades...

³⁷⁸ Trigo, F., op. cit., pp.217-218.

"Todo indicaba en la marquesa de Puerto Arcas un temperamento pasional. Era una muchacha aturdida y grave que llegó a presentir el arte de un modo bien sencillo: mirándose al espejo. Una mañana, al levantarse, al saltar sobre la cama y sacudir las sábanas que, lisas y todo como eran, rodeándola con su blancura, la asemejaban de un modo bastante exacto a la Venus surgiendo del mar que hay en el museo del Louvre, excitada por la codicia de palpar tanta belleza, tanta armonía, acarició con sus manos de virgen las redondeces de sus pecho, las curvas de sus extremidades, y a aquel contacto tibio, suave, de su propio cuerpo, brillante y terso y tan sólido como si fuera un molde para la creación de nuevas bellezas, la virgen sacudió la cabeza con el elegante ademán de una leona nostálgica de sus amores del desierto, lanzó el grito apasionado de una hembra en celo, volvió a caer tumbada sobre el lecho, entornó los párpados, dejó resbalar sus manecitas nerviosas y sensibles de quince años sobre sus muslos; luego, siguiendo la misma línea curva de su carne, las subió hasta la cara, hasta la cabeza, que no era ya cabeza de virgen sino testa de bacante, volvió a bajarlas, así, poquito a poco, en un prolongadísimo mimo, hasta la punta de sus piecitos, y embriagada de aquellos halagos que parecían como una fiesta silenciosa y caliente de la juventud de su sangre, de todo su hermoso sexo que se manifestaba en una orgía de entusiasmo, borracha de sensaciones, amante arrebatada de ese enorme infinito eterno que parece manifestarse con más claridad que nunca en los hermosos días primaverales, con las venas hinchadas de sangre y la cabeza apoplética de sueños, aquella hermosa niña cayó en uno como a modo de desmayo, del que despertó mujer. Había sido niña hasta entonces..." ³⁷⁹



Fig.73 Anselmo Miguel Nieto *Desnudo*, 1920

³⁷⁹ Siguiendo el rastro erótico, también se complace en los detalles Alejandro Sawa en *La mujer de todo el mundo*. Madrid, Libros de la ballena, 2013, pp.48-49.

Erotismo y exotismo se extienden en el Simbolismo español:

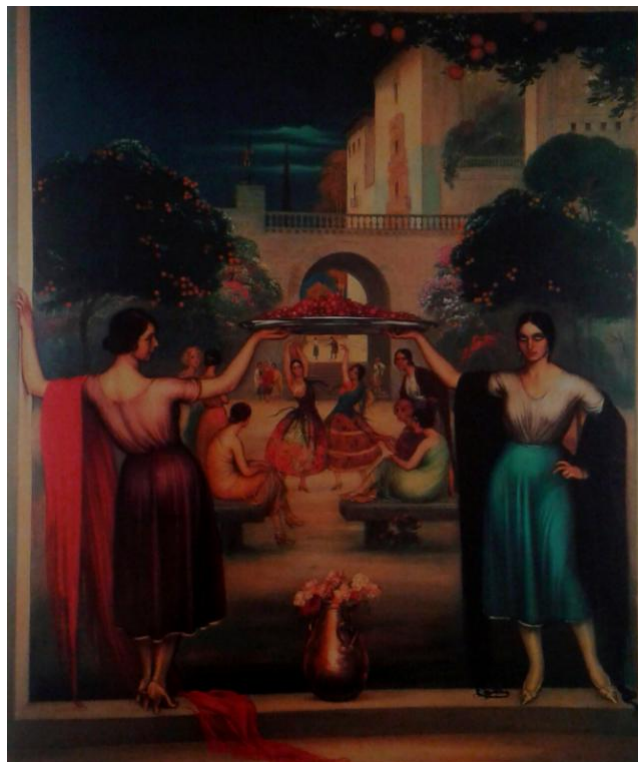
Litvak, Lily: *El sendero del tigre: Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913)*. Madrid, Taurus, 1986.

Reyero, Carlos: "La mujer divino artificio. Trascendencia y frivolidad en la imagen finisecular de la feminidad", *Actas Seminario Internacional Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*.

Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2000, pp.3-28.

También de Reyero incluimos su trabajo *Desvestidas. El cuerpo y la forma real*. Madrid, Alianza, 2009.

Clímax, éxtasis, trance, satisfacción, sopor delicuescente... Majas desnudas, mujeres tendidas, mujeres fatales, frágiles, Nereidas, ninfas o Salomés.³⁸⁰ Lozanía, belleza, flores y frutos del pecado en abundancia. Manjares tentadores, jugosos y pecaminosos. Bacanales de bellezas, *Vanitas* carnales evocando al *Carpe Diem*. Vitalistas celebraciones dionisiacas de mestizas, orientales, gitanas, pieles morenas, mujeres raciales y carnales. El Simbolismo se recrea en todo aquello que se calla tras las miradas perversas de las Evas de todos estos paraísos cercanos, lejanos y muy lejanos.



Figs.74 y 75 Julio Romero de Torres *Rivalidad*
Primavera

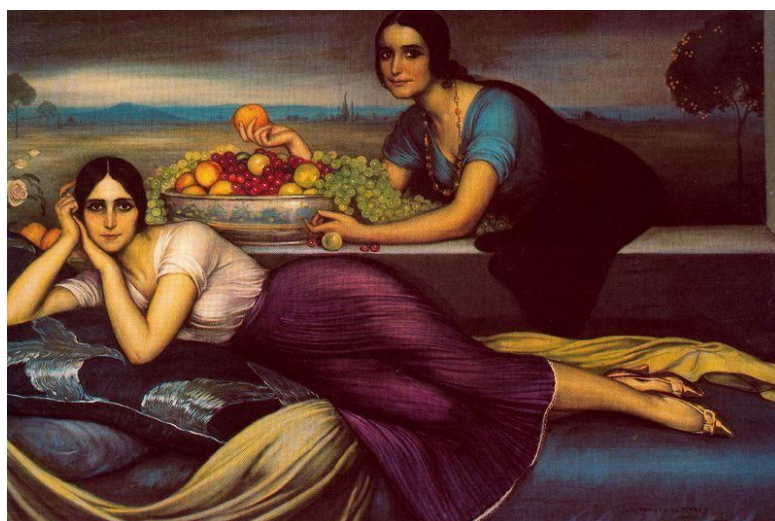


Fig.76 Julio Romero de Torres *La primavera*, 1925

³⁸⁰ Antonio Muñoz Degrain, Francesc Masriera, Celso Lagar, Manuel Benedito, Hermen Anglada Camarasa y Julio Romero de Torres son algunos de los simbolistas incluidos en la exposición comisariada por Isabel Justo, *Herederas de las Majas de Goya*. Valencia, Bancaja, 2014.

c) Prosas Profanas

"ALABA LOS OJOS NEGROS DE JULIA

*¿Eva era rubia? No. Con negros ojos
vio la manzana del jardín: con labios
rojos probó su miel; con labios rojos
que saben hoy más ciencia que los sabios.*

*Venus tuvo el azur en sus pupilas
pero su hijo no. Negros y fieros
encienden a las tórtolas tranquilas
los dos ojos de Eros.*

*Los ojos de las reinas fabulosas,
de las reinas magníficas y fuertes,
tenían las pupilas tenebrosas
que daban los amores y las muertes.*

*Pentesilea, reina de amazonas,
Judith, espada y fuerza de Betulia,
Cleopatra, encantadora de coronas,
la luz tuvieron de tus ojos, Julia.*

*Luz negra, que es más luz que la luz blanca
del sol, y las azules de los cielos.
Luz que el más rojo resplandor arranca
al diamante terrible de los celos.*

*Luz negra, luz divina, luz que alegra
la luz meridional, luz de las niñas
de las grandes ojeras, ¡oh, luz negra
que hace cantar a Pan bajo las viñas."*

RUBÉN DARÍO *Prosas Profanas* (1896)

Los diferentes destinos o paraísos del Simbolismo, están habitados por esas Evas observadoras ataviadas con mantones, turbantes o quimonos. Estos textiles acicalan y aderezan el carácter exótico de sus bellezas.



Fig.77 Federico Beltrán Massés *Las Ibéricas*, 1924

Federico Beltrán Massés es ese Don Juan mimado por las Evas pecadoras o San Antonio acosado por las tentaciones. Evas del paraíso o del infierno, en ese contante encuentro simbolista de lo bello y lo terrible propio de su poética de contrarios. Los sueños orientales son visiones u orgías de exotismo y voluptuosidad. Gozan de gran sentido decorativista. Oriente es evasión y fantasía.³⁸¹ "Otro lugar" de perversión.

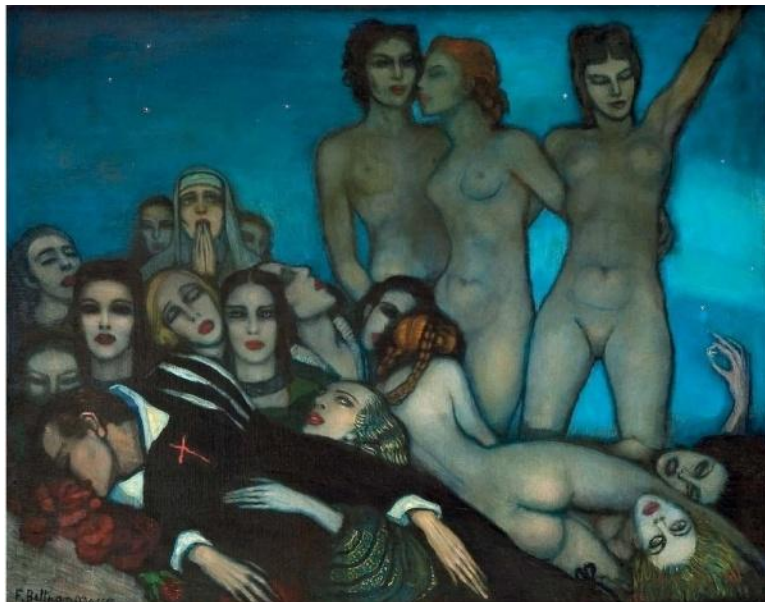
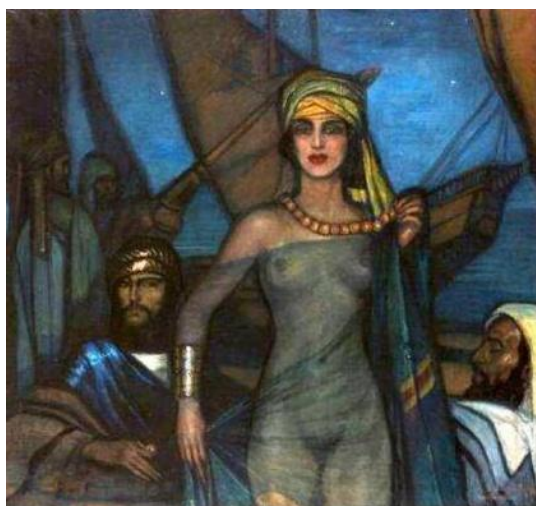
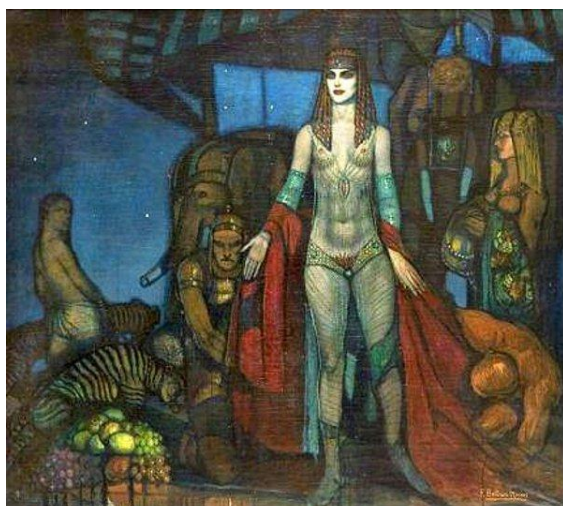


Fig. 78 Federico Beltrán Massés *El sueño de Don Juan*, 1938

Pinta a la Reina de Saba recargada de joyas y atendida por sus siervos. Completan la visión o alucinación azulada, los animales y frutos de aquellos lugares. Los complementos e indumentarias procedentes de los diferentes parajes extranjeros, decoran y evocan estos marcos de ensueño.



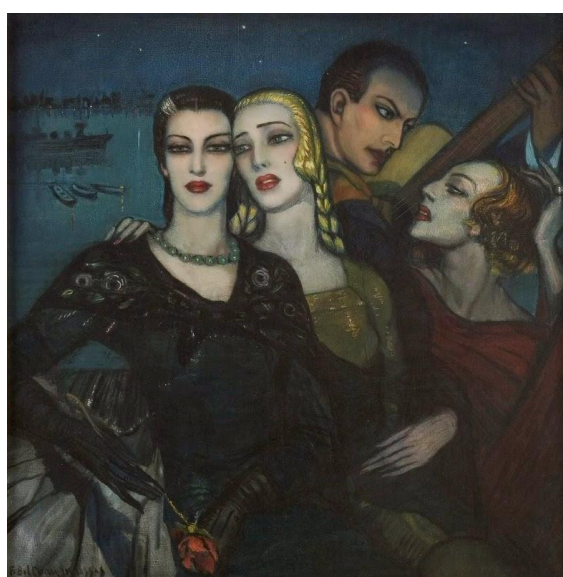
Figs. 79 y 80 Federico Beltrán Massés *La Reina de Saba*, 1924
Mercado del Ámbar, 1929

³⁸¹ Forest, Marie-Cécile: "Sueño de Oriente", pp.8-19. Peltre; Christine: "La pintura oriental en la época de Gustave Moreau", pp.30-37, cat. exp. *Gustave Moreau. Sueños de Oriente*, op. cit.



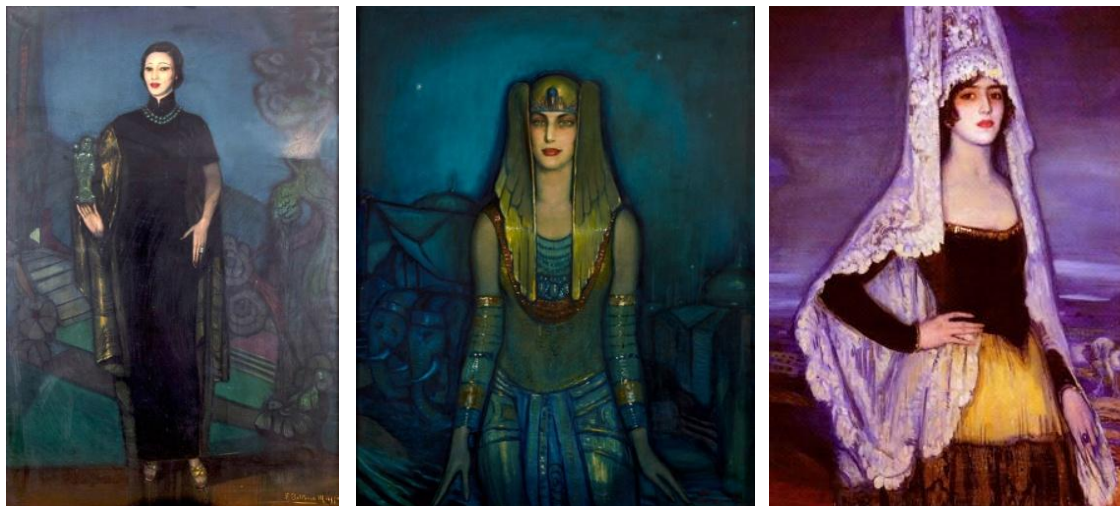
Figs.81 Federico Beltrán Massés *Anita Delgado. Maharani de Kapurtala*, 1919

Anita Delgado cambia los volantes españoles por el *Shari* de la India. La Maharani de Kapurtala es un ejemplo de esas *Evas Modernas* de la Europa de entreguerras. El nuevo paradigma de belleza femenino. Versión revisitada de la mujer fatal del cambio de siglo. Envueltas en ese mundo frívolo, elitista y hedonista. Ese nuevo Decadentismo, elegante, inquietante y ambiguo de los años 20 y el *Art Déco*. Elegancia, sensualidad, misterio, vampiresas, sugestión, fatalidad, disfraz y mundanidad son algunos de los ingredientes de esta pintura. Beltrán Massés se nutre de temática y atrezo flamenco-oriental para sus artificiosidades nocturnas. Atrezo que se combina y fusiona hasta la confusión. Las ambientaciones exóticas y decorativas recorren sus retratos mundanos.



Figs.82 y 83 Federico Beltrán Massés *Mme. Bonnardel, condesa de Montgomery*, 1934
Tres para uno, 1934

El afianzamiento del *Art Déco* se define en la Exposición Internacional de París de 1925. Sus planteamientos y recursos formales ya se conocían anteriormente. Su repertorio limita entre la Vanguardia y la tradición. Asume la modernidad con formas decorativas más sosegadas, a modo de una de las evoluciones del Simbolismo y su encuentro con nuevos lenguajes.



Figs.84-86 Federico Beltrán Massés *Mme. Wellington Koo*, 1934
Mrs. Anthony Rothschild en Cléoptarê, 1934
Suzanne Albarrán, 1921

El Orientalismo, Japonismo y exotismo hispano en Beltrán Massés, dista de intereses etnográficos, anecdóticos o pintorescos.³⁸² Su pintura son viajes a la lejanía, imaginación, fantasía, interioridad, quimeras, enigmas, evocación... Decoraciones fantásticas, galantes y sensuales. Los sueños orientales se representan en una escenografía inspirada en aquellos destinos. Los motivos orientales se transforman en motivos plásticos, símbolos, ideales poéticos. Ideas nostálgicas de un pasado o de un lugar lejano como negación de la realidad visible e inmediata. Ambientes nocturnos, mundanos, decadentes, desenfadados, perversos... refinamiento y elegancia. De exotismos sensuales y pervertidos.

Las musas mundanas con sus mantones de Manila, de teja y mantilla, son también las mujeres que piden retratarse con *shari* o turbante. Elegantes, extravagantes y barrocas, narcisistas artificiosas, *dandys* refinadas. Gustan verse envueltas en las penumbras azuladas del pintor. Como ensueños alucinantes de aura cosmopolita. Mujeres afectadas, bellezas andróginas, insatisfechas, de erotismo complejo y retorcido. Terroríficas, ojerosas y noctámbulas. Son las Evas modernas. Son las vampiresas de los años 20. Es un Oriente femenino de odaliscas y harenes. De flamencas con miradas turbias una vez más.

³⁸² Señalamos Trenc, Eliseo: "Federico Beltrán Massés y la pintura mundana", pp.103-136

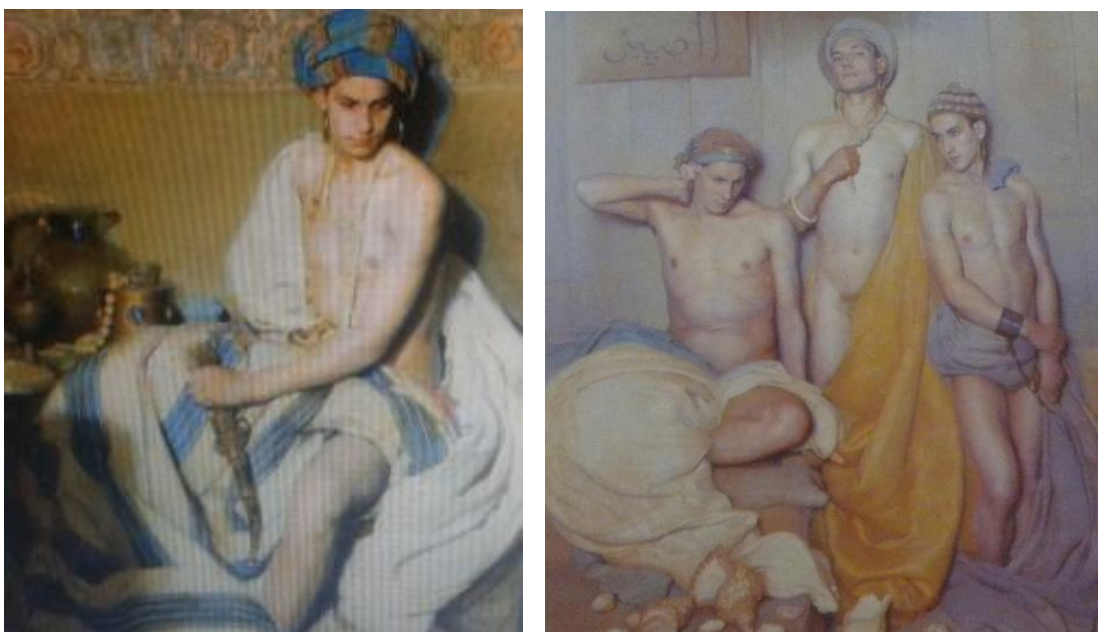
Pérez Rojas, Javier: "Federico Beltrán Massés un art déco hispano de vocación cosmopolita", pp.137-149 en cat. exp. *Federico Beltrán Massés Castizo Cosmopolita*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2012

Pérez Rojas, Javier: "Federico Beltrán Massés. Simbolismo y Art Déco", cat. exp. *Federico Beltrán Massés. Un pintor en la corte de Hollywood*. Barcelona, Museo Diocesà, 2011, pp.33-42.



Figs.87 y 88 Gabriel Morcillo *Día de la cruz*, 1935
Arqueros, c.1931

Otras miradas en los arqueros moros y las granadinas de Morcillo. Repiten y comparten una serie de recursos. Ambos tríos se engalanan de ricos atavíos, frutos y joyas. Son ubicados en un interior extrañamente iluminado. Son quietud, silencio y miradas ambiguas e insinuantes.



Figs.89 y 90 Joven con turbante de Gabriel Morcillo
Esclavos, c.1941

"La pintura, con decadentistas y simbolistas, no mostrará ningún tipo de insurgencia contra la situación política, social o económica, sino una evasión del mundo real y una extenuación espiritual ante este estado de las cosas. Esta corriente de evasión tendría su punto álgido en la década de los felices, locos años veinte. Década marcada por la liberación de muchas normas establecidas, que influirán en la sociedad y en la temática artística que hacía efectiva la representación de lo prohibido, la lujuria y el gozo."

"(...) Morcillo vivirá siempre recluido en su carmen granadino, con más sabor clásico que oriental, y prácticamente nunca saldrá de él hasta su muerte en 1973.

Allí, alejado del mundo, realizará sus mejores obras, las de tema oriental, recreando su propio viaje hacia Oriente, hacia un mundo lleno de sensualidad, color, gozo, e incluso ironía.

El pintor viajaría sólo sobre un atlas, sobre las líneas de un libro, sobre las revistas españolas de viajes que fueron en excelente filón para su inspiración, guiado con la imaginación y fantasía." ³⁸³

Gabriel Morcillo rezuma languidez orientalista y una melancólica morbosidad. Su visión de la Granada nazarí es un viaje mental, fantástico a un paraíso de ambigüedad e invitación a la experimentación erótica. Recrea un pasado no histórico, sino una evocación poética. Viaja a aquella Granada Romántica de los *Cuentos de la Alhambra*. ³⁸⁴ Sus efebos en plenitud sexual se cubren (y se descubren) de ricos textiles, ropajes, túnicas, turbantes... se rodean de frutos y flores. ³⁸⁵ Ellos se adornan con aros, ornamentos, decorado, deleites, rarezas exóticas, pendientes y collares.



Figs.91 y 92 Gabriel Morcillo *Grupo de muchachos*
Tema oriental, 1938

"(...) En los casos mejores cultivaron, como flores raras, como quien nutre orquídeas de invernadero, sus más refinadas obsesiones personales: el exotismo luminismo y costumbrista de Anglada, o las melancólicas chiquitas piconeras de Romero. En el caso de Morcillo su refugio - más allá de su dedicación, más amplia - está sin duda en las teorías de paganos moros, que cantan y celebran (como tanta pintura simbolista) un mundo bien lejos - aunque acaso cerca asimismo - de lo cotidiano.

Puesto que lo que llamamos realidad - para los simbolistas - no es más que un estado degradado y caído, regido por el realismo y el positivismo, el artista precisará huir de esa realidad, en busca de la genuina, que es interior o lejana. Pero al mismo tiempo que aspira a la huida, el creador simbolista apetece también el vivir, siempre y cuando éste sea intenso (una de las grandes palabras del simbolismo), esto es, alejado de cualquier idea de inmediatez biempensante o burguesa. Así es que la fuga simbolista buscará el idealismo, pero también la plenitud de la vida. En cualquier caso, traspasar los límites, sugiriendo con la pintura los sentimientos de un poema." ³⁸⁶

³⁸³ Revilla Uceda, Miguel Ángel: "Hacia Oriente. Notas a la exposición de Gabriel Morcillo", cat. exp. *Gabriel Morcillo (1887-1973) Hacia Oriente*. Granada, Caja General de Ahorros de Granada, 1987, p.16.

³⁸⁴ Irving es otro de los viajeros románticos. Tras su viaje a España entre 1826 y 1829, redactará sus cuentos y leyendas del paraíso andalusí que fue la ciudad de Granada.

Irving, Washington: *Cuentos de la Alhambra*. Madrid, Albor libros, 2005.

³⁸⁵ También observamos indolencias, ensueños y evasiones grecolatinas en el catálogo de exposición *Alma-Tadema y la pintura victoriana en la Colección Pérez Simón*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2014.

³⁸⁶ Villena, Luis Antonio: "Vuelo, mundo y transgresión de Gabriel Morcillo", cat. exp. *Gabriel Morcillo (1887-1973) Hacia Oriente*, op. cit., 1987, pp.23 y 27.

Andalucía vuelve a ser al-Ándalus en Morcillo. Es ese oriente andaluz de apariencia de ensueño. Paganismo erótico, expositor sexual. Presentación de imaginaciones obsesivas, fantasías poéticas, secretos y pulsiones. Fascinan sus escenas báquicas, cantos de sirenas. De poses, miradas incitantes, ambigüedad en el ambiente... Bodegones, naturalezas muertas, flores, frutos y aves exóticas. Bellezas idealizadas de sedimento grecolatino. Melancolía, silencios, amaneramiento y languidez. Referentes islámicos, turbantes, oropel y joyas. Fantasías sugerentes, idealizadas, de atractiva transgresión.

"PÓRTICO

(...)

*Pájaro errante, ideal golondrina,
vuela de Arabia a un confín solitario,
y ve pasar a su torre argentina
a un rey de Oriente sobre un dromedario;*

*rey misterioso, magnífico y mago
dueño opulento de cien Estambules,
y a quien un genio brindara en un lago
góndolas de oro en las aguas azules.*

*Ése es el rey más hermoso que el día,
que abre a la musa las puertas de Oriente;
ése es el rey del país de la Fantasía,
que lleva un claro lucero en la frente.*

*Es en Oriente donde ella se inspira
en las moriscas exóticas zambras;
donde primeo contempla y admira
las cinceladas divinas alhambras;*

*las muelles danzas en las alcatifas
donde la mora sus velos desata,
los pensativos y viejos kalifas
de ojos oscuros y barbas de plata.*

*Es una bella y alegre mañana
cuando su vuelo la musa confía
a una errabunda y fugaz caravana
que hace del viento su brújula y guía.*

*Era la errante familia bohemia,
sabía en extraños conjuros y estigmas,
que une en su boca plegaria y blasfemia,
nombres sonoros y raros enigmas;*

*que ama los largos y negros cabellos,
danzas lascivas y finos puñales,
ojos llameantes de vivos destellos,
flores sangrientas de labios carnales.*

*Y con la gente morena y huraña
que a los caprichos del aire se entrega,
hace su entrada triunfal en España
fresca y riente la rítmica griega.*

*Mira las cumbre de Sierra Nevada,
las bocas rojas de Málaga, lindas,
y en un pandero su mano rosada
fresca recoge, claveles y guindas.*

*Canta y resuena su verso de oro,
ve de Sevilla las hembras de llama,
sueña y habita en la Alhambra del moro;
y en sus cabellos perfumes derrama.*

*Busca del pueblo las penas, las flores,
mantos bordados de alhajas de seda,
y la guitarra que sabe de amores,
cálida y triste querida de Rueda;*

*(urna amorosa de voz femenina,
caja de música de duelo y placer:
tiene el acento de un alma divina,
talle y caderas como una mujer).*

*Va de tablao flamenco a la orilla
y ase en sus palmas los crótalos negros,
mientras derrocha la audaz seguidilla
bruscos acordes y raudos alegros.*

*Ritma los pasos, modula los sonos,
ebria risueña de un vino de luz,
hace que brille los ojos gachones,
negros diamantes del patio andaluz.*

*Campo y pleno aire refrescan sus alas;
ama los nidos, las cumbres, las cimas;
vuelve al campo vestida de galas,
cuelga a su cuello collares de rimas.*

*En su tesoro la reina de Saba,
guarda en secreto celestes emblemas;
flechas de fuego en su mágica aljaba,
perlas, rubíes, zafiros y gemas.*

*Tiene una corte pomposa de majas,
suya es la chula de rostro risueño,
suyas las juergas, las curvas navajas
ebrias de sangre y licor malagueño.*

*Tiene por templo un alcázar marmóreo,
guárdalo esfinge de rostro egipciaco,
y cual labrada en un bloque hiperbóreo,
Venus enfrente de un triunfo de Baco,*

*dentro presenta sus formas de nieve,
brinda su amable sonrisa de piedra,
mientras se enlaza en un bajo-relieve
a una driada ceñida de hiedra,*

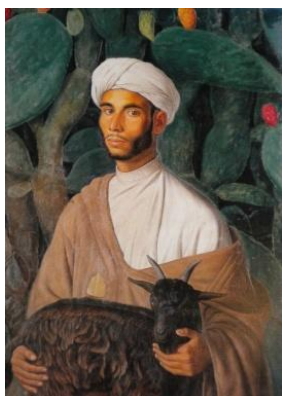
*un joven fauno robusto y violento,
dulce terror de las ninfas incautas,
al son triunfante que lanzan al viento
tímpanos, liras y sistros y flautas.*

*Ornan los muros mosaicos y frescos,
áureos pedazos de un sol fragmentario,
iris trenzados en mil arabescos,
joyas de un hábil cincel lapidario.*

*Y de la eterna Belleza en el ara,
ante su sacra y grandiosa escultura,
hay una lámpara en albo carrara,
de una eucarística y casta blancura.*

*Fuera, el frondoso jardín del poeta
ríe en su fresca y gentil hermosura;
ágata, perla, amatista, violeta,
verdor eclógico y tibia espesura.*

*Una andaluza despliega su manto
para el poeta de música eximia;
rústicos Títiros cantan su canto;
bulle el hervor de la alegre vendimia.
(...) "³⁸⁷*



Figs.93 y 94 Miquel Viladrich *Pastor moro*, c.1933
Morita, 1933

³⁸⁷ Rubén Darío Darío, Rubén: *Prosas Profanas y otros poemas*. Madrid, Espasa, 2013, pp.108-112.
Algunos de estos poemas fechados en 1896, conectan con las imágenes del Flamenquismo, Orientalismo y Japonismo presente en los pintores simbolistas españoles.

Miquel Viladrich es otro ejemplo del encuentro simbolista con nuevos lenguajes artísticos.³⁸⁸ Su serie de tablas dedicadas a las artes y oficios pintadas durante su estancia en Tetuán, mantiene las formas y lenguaje de los imagineros catalanes del siglo XV. Pinta sus obras a modo de santos de retablos del Renacimiento catalán. Viladrich es preciso en el dibujo y contundente en las formas. Sus moros tienen firmeza y solidez casi escultórica o arquitectónica. De poses rígidas, miradas y silencios. Es un arte primitivo y de *Quietismo Estético*. Este lenguaje simbolista entronca en fechas avanzadas, con los Nuevos Realismos o Neofiguraciones.

Las obras se expusieron en Madrid en 1934:

"(...) porque aunque el procedimiento que usa sea anacrónico o extemporáneo, no por eso deja de ser Viladrich un artista de nuestro tiempo. (...) Por lo pronto, la gran reacción de nuestro tiempo va camino de recobrar las virtudes del dibujante exacto y preciso. Lo que los alemanes llamaron hace poco die neue Sachlichgett (la nueva precisión o la nueva exactitud, que en el fondo quiere significar una nueva forma de realismo), también pudiera aplicarse a Viladrich..."

*"El estilo de nuestro pintor es puramente descriptivo, como lo ha sido el de tantos maestros de los siglos XV y XVI y algunos posteriores (...) Lo que él ve lo describe fríamente, minuciosamente, con exactitud que pasma y admira. Pero, entiéndase bien, esa minuciosidad precisa no implica en modo alguno mezquindad de visión, o mejor dicho, falta de sentimiento de totalidad de la obra. Nada de eso..."*³⁸⁹

Además de su fusión y confusión con el decorativo *Art Déco* de Beltrán Massés, el exotismo simbolista se vierte en los Nuevos Realismos de Viladrich. También son los moros de miradas penetrantes de los hermanos Ortiz Echagüe. Pintura y fotografía pictórica, de semblantes y penetración psicológica equiparables a sus imágenes de regiones, tipos, costumbres, trajes, pueblos, paisajes e *intrahistoria*³⁹⁰ de España.



Figs.95-98 Antonio Ortiz Echagüe *El cofre rojo o vendedora de pan*, 1930

Dos mujeres de Tafilalet, 1930-1931

José Ortiz Echagüe *Moro al viento*, 1909 *Vendedor de babuchas*, 1911

³⁸⁸ Tudelilla, Chus: "Imágenes sin tiempo", cat. exp. *Viladrich. Primitivo y perdurable*, op. cit., pp.68-129.

Brihuega evidencia este encuentro simbolista con nuevos lenguajes artísticos en su estudio ya citado del mismo catálogo.

³⁸⁹ Juan de la Encina, "De arte. Viladrich el superreaccionario", en *El Sol*, Madrid, 6 Diciembre 1934.

³⁹⁰ Remitimos a *En torno al casticismo* (1902) de Miguel de Unamuno.

Es el Orientalismo fantástico de *Las Mil y una Noches* (1956) de José Segrelles.³⁹¹ Las odaliscas y las bellezas de tierras lejanas de Rafael de Penagos. Es el Harén pintado por Iturrino.³⁹² Son los amores exóticos...



Figs.99 José Segrelles *Las Mil y una noches*, 1956



Figs.100 y 101 Rafael de Penagos *Tórtola de Valencia cartel baile de máscaras*
Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1912
 Dibujo, 1918



Fig.102 Francisco Iturrino *Harén*, hacia 1912

³⁹¹ *El pintor Eustaquio Segrelles. Ensayo biográfico y crítico* por Bernardino Pantorba.

³⁹² Iturrino se incluye en el catálogo de exposición *Trama e hilos sueltos: diálogo entre dos colecciones de arte vasco*. Vitoria-Gasteiz, Museo de Bellas Artes de Álava, 2014.

"DIVAGACIÓN

(...)

*O amor lleno de sol, amor de España,
amor lleno de púrpura y oros;
amor que da el clavel, la flor extraña
regada con la sangre de los toros;*

*flor gitana, flor que amor recela,
amor de sangre y luz, pasiones locas;
flor que trasciende a clavo y canela,
roja cual las heridas y las bocas.*

*

*¿Los amores exóticos acaso...?
Como rosa de Oriente me fascinas:
me deleitan la seda, el oro, el raso.
Gautier, adoraba a las princesas Chinas.*

*¡Oh bello amor de mil genuflexiones;
torres de kaolín, pies imposibles,
tazas de té, tortugas y dragones,
y verdes arrozales apacibles!*

*Ámame en chino, en el sonoro chino
de Li-Tai-Pe. Yo igualaré a los sabios
poetas que interpretan el destino;
madrigalizaré junto a tus labios.*

*Diré que eres más bella que la luna;
que el tesoro del cielo es menos rico
que el tesoro que vela la inoportuna
caricia de marfil de tu abanico.*

*

*Ámame, japonesa, japonesa
antigua, que no sepa de naciones
occidentales: tal una princesa
con la pupila llena de visiones,*

*que aún ignorase en la sagrada Kioto,
en su labrado camarín de plata
ornado al par de crisantemo y loto,
y la civilización de Yamagata.*

*O con amor hindú que alza sus llamas
en la visión suprema de los mitos,
y hace temblar en misteriosas bramas
la iniciación de los sagrados ritos,*

*en tanto mueven tigres y panteras
sus hierros, y en los fuertes elefantes
sueñan con ideales bayaderas
los rajahs constelados de brillantes.*

*O negra, negra como la que canta
en su Jerusalem el rey hermoso,
negra que haga brotar bajo su plata
la rosa y la cicuta del reposo...*

*Amor, en fin, que todo diga y cante,
amor que encante y deje sorprendida
a la serpiente de ojos de diamante
que está enroscada al árbol de la vida.*

*Ámame así, fatal, cosmopolita,
universal, inmensa, única, sola
y todas; misteriosa y erudita:
ámame mar y nube, espuma y ola.*

*Sé mi reina de Saba, mi tesoro;
descansa en mis palacios solitarios.
Duerme. Yo encenderé los incensarios.
Y junto a mi unicornio cuerno de oro,
tendrán rosas y miel tus dromedarios."* ³⁹³



Fig.103 José María Rodríguez-Acosta *Oriental I*, 1930-1933

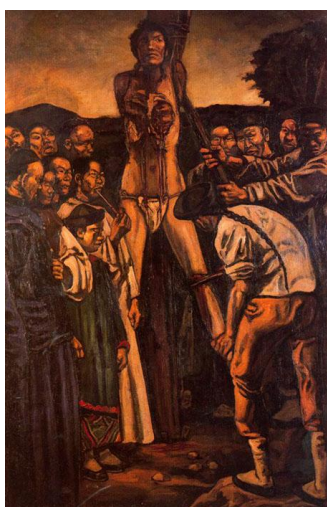
³⁹³ Rubén Darío, op. cit., pp.63-65.

Estos amores y deseos exóticos son los deleites en los paraísos sexuales del Simbolismo. Chicharro pinta *Las Tentaciones de Buda*. Buda pétreo e inmóvil entre las Asparas resistiendo la tentación. Ellas son las diabólicas hijas de Mara, demonio índico. Una vez más, el sexo se vincula al mal. Mal encarnado por mujeres fatales, mujeres serpiente y mujeres pantera. Animales salvajes peligrosos e indomables. En los Paraísos - infernales del Simbolismo, recordamos que el placer y el dolor se fusionan hasta la confusión. El placer y el salvajismo, el abandono y la amenaza.



Fig. 104 Eduardo Chicharro *Las Tentaciones de Buda*, 1922

En cuestión de salvajismo placentero, Solana se lleva la palma. Se inspiró en una fotografía tomada de una tortura real para pintar su *Suplicio chino / Un revolucionario* (c.1930).³⁹⁴ Bataille también se interesó en este proceso de ajusticiamiento y en el encuentro extremo de la agonía con el éxtasis. Esta forma extrema de sadismo es denominado *Leng-Che*. Proceso tortuoso de manipulación lenta en la que el ajusticiado es descuartizado en vida.



Figs.105 José Gutiérrez Solana *Suplicio chino / Un revolucionario*, c.1930
Fotografía suplicio chino *Leng-Che*

³⁹⁴ González Escribano, Raquel: *José Gutiérrez Solana*. Madrid, Fundación Mapfre, 2006.

El lejano Oriente, es la tierra desconocida de pueblos legendarios y ancestrales. Además de saciar esas fantasías oscuras y salvajes, son una fuente inagotable de inspiración poética y estética.

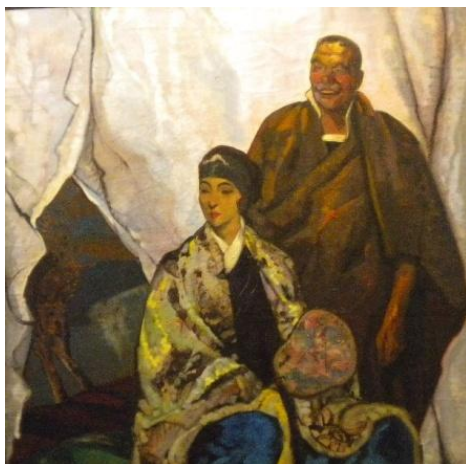


Fig.106 Gustavo de Maeztu *Mongoles*, hacia 1921-1922

El coleccionismo, la difusión del arte oriental y su aproximación, determinan la importancia del Japonismo en el arte europeo.³⁹⁵ Todo este influjo trajo novedades técnicas, decorativas y estéticas. Porcelanas, lacas, sedas, bronce, biombos, mobiliario y otras piezas decorativas invadieron el comercio con Asia. Los diseños orientales llamaron la atención por su distinción, exuberancia y virtuosismo. Su sofisticada decoración se difundió entre la burguesía europea. La moda de las chinerías se extendió entre los objetos decorativos, imitaciones y piezas decorativas en los hogares burgueses, como signo de cosmopolitismo y prestigio social. Hay un primer Japonismo vinculado a la pintura preciosista de Mariano Fortuny o Rogelio de Egusquiza. Los detalles japonistas se reducen en ambientar aspectos decorativos con lacas, sedas, cerámicas, estampados...



Figs.107 y 108 Mariano Fortuny *Los hijos del pintor*, María Luisa y Mariano, *en el salón japonés*, 1874
Rogelio de Egusquiza *Concierto en familia*, 1878

³⁹⁵ Almazán Tomás, David: "El Japonismo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao", cat. exp. *Arte japonés y Japonismo*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2014, pp.45-113.
Bru i Turull, Ricard: "La irrupción del Japonismo en España (1868-1888)" cat. exp. *Japonismo. La fascinación por el arte japonés*, Madrid, CaixaForum, 2013, pp.63-117.

"LA HORA DEL TÉ

*En la mesa de laca
se destaca
humeante la taza de té...*

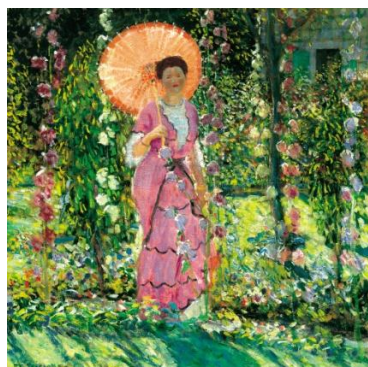
*Porcelana, oro y rosa...
La pantalla de seda verdosa
idealiza la luz del quinqué...*

*Sorbo a sorbo la taza apuramos...
Soñamos
con paisajes de luz, orientales...*

*Nuestro ensueño es fugaz golondrina
que atraviesa el biombo de China
donde entre verdes arrozales
una grulla dormita en un pie.*

*(¡Oh! Tu veste
de seda celeste
donde los crisantemos
brotan áureos....) Bebamos
sorbo a sorbo la taza de té,
mientras va desnudando mi mirada
tu cuerpo de canela perfumada
y tus senos exigues de musmée." ³⁹⁶*

La difusión del arte japonés se favoreció por la circulación de los grabados o *ukiyo-e*. Además del repertorio visual y las temáticas, llamaron la atención aspectos técnicos y formales que se tradujeron en el arte occidental. Las representaciones de espacios de intimidad femenina, los paisajes, el encuadre, la perspectiva, el planismo, los contornos, fondos neutros o asimetrías. Destacaron los textiles, sombrillas...
³⁹⁷ estrechamente vinculados a intereses también decorativistas y esteticistas.



Figs.109 y 110 Frederick Carl Frieseke *Malvarrosa*, c.1912-1913
William Merritt Chase *El quimono*, c.1895

³⁹⁶ Villaespesa, Francisco, op. cit., pp.134-135.

³⁹⁷ James Abbott McNeil Whistler y William Merritt Chase se incluyen en el catálogo de exposición *Impresionismo Americano*. Madrid, Thyssen-Bornemisza, Musée des impressionismes Giverny, TERRA Foundation for American Art, National Galleries of Scotland, 2014.

En Europa fascinó el conocimiento del arte y la cultura japonesa. La Exposición Universal de París de 1867 supuso su consolidación. La primera asimilación japonista se traduce en la pintura preciosista, su ambientación y el auge del coleccionismo del arte japonés. Hay una segunda adaptación en torno a 1890. Los pintores catalanes y vascos en contacto con las innovaciones artísticas francesas, inglesas y belgas, atienden a novedades compositivas, formales y técnicas, asimetrías, perspectiva, cromatismos o encuadres. El Japonismo también supone una renovación de repertorio visual para el Modernismo - Simbolismo decorativo de las artes gráficas, carteles y diseño. Un refinamiento decorativista y esteticista. Nombraremos a Casas, Rusiñol, Alexandre de Riquer, los Masrriera, Regoyos, Guiard o Guinea.

Son muchos los ejemplos de mujeres pintadas "a la japonesa". Vestidas con ricas sedas y kimonos. Decoradas con delicados detalles ornamentales, absortas o indolentemente ociosas. Mujeres envueltas en ligeras y (en algunas ocasiones) aparatosas indumentarias. Espacios de quietud, sosiego y silencio. En el cambio de siglo era tan exótico emular a la *Madama Butterfly* de Puccini ³⁹⁸ como a la *Carmen* de Bizet, vestirse con kimono o plantarse un mantón al hombro.



Fig.111 James Abbott McNeil Whistler *Capricho en púrpura y oro n°2*, c.1864



Fig.112 José Villegas *Juegos orientales*, c.1880

³⁹⁸ *Madama Butterfly* de Puccini se estrenó en la Scala de Milán en 1904. Una vez más, el amor y la muerte se encuentran en esta historia exótica y trágica.

Los mantones de Manila son originarios de China y fueron traídos a España desde Filipinas por los comerciantes españoles. Mantones ricamente bordados, sedas y tabaco, provenían de las propiedades coloniales. La vistosidad y colorido de los diseños de mantones a su llegada a Europa, variaron con bordados y nuevos detalles ornamentales. Los signos y símbolos orientales, se fusionaron con motivos florales. Reminiscencias chinas, enigmas, simbologías, señas, chinerías y flecos. Se entremezclan así el exotismo de paraísos lejanos con la también exótica imagen Romántica de España.

*"El mantón de Manila es un texto multisignificante, en el que los rastros enigmáticos de Oriente se mezclan de forma espontánea con la iconografía indígena del Nuevo Mundo y, más tarde, con los motivos florales que apelaban al gusto europeo y al espíritu devoto y supersticioso de los andaluces. Pero, antes que nada, los mantones de Manila son verdaderas crónicas de Indias, propaganda imperialista que se manifiesta en grandes y coloridos diseños. Cuando una mujer se envuelve en un mantón de Manila, está en realidad dejándose abrazar nostálgicamente por un imperio caduco. Una vez más, la anatomía femenina se vuelve territorio colonizado que lleva la huella - esta vez bordada en seda - del colonizador. Y, con frecuencia, a ese texto plurisemántico que es el mantón de Manila, se le añaden otros productos venidos de las viejas colonias, como, por ejemplo, el tabaco."*³⁹⁹

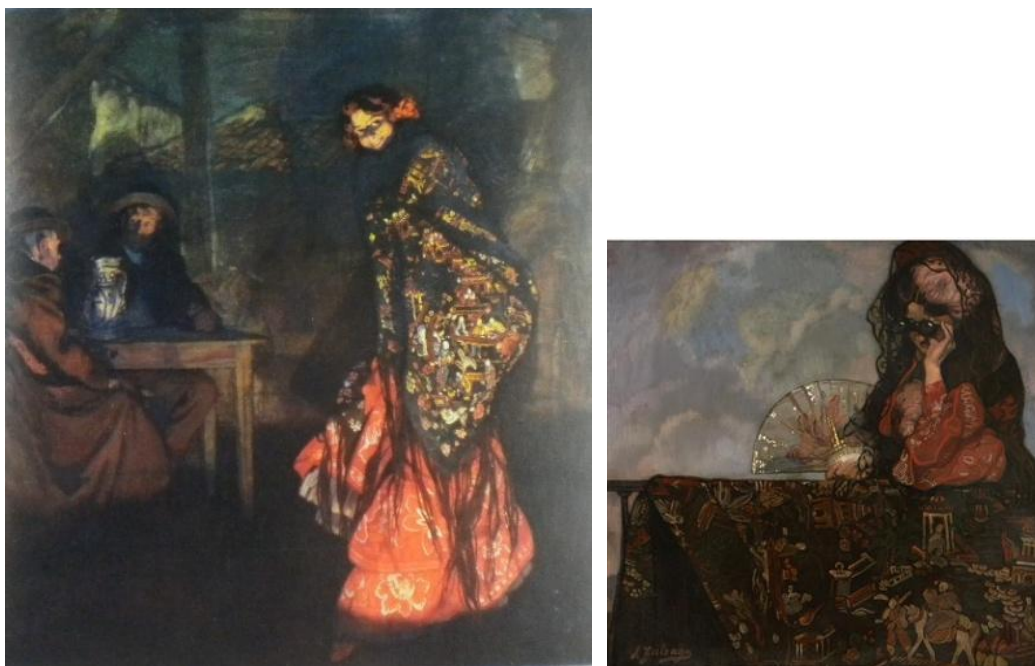


Fig.113 Ignacio Zuloaga *Lucienne Brevet en Carmen*, 1908
detalle mantón con motivos chinoscos

Así que nos encontramos con mantones flamencos decorados con chinerías en Zuloaga y kimonos *Art Déco* como el de Antonio de Gueza. Chales pomposos o echarpes ampulosos. Complejos kimonos y mantones con flecos (o viceversa). Intercambiando patrones y decoraciones entre paraísos. Los textiles y los motivos bordados adquieren en los simbolistas, una intención decorativista o esteticista. Una vez más, superando la referencia folclórica o etnográfica. Una vez más evadiéndose en el viaje mental y en el deleite puramente visual y estético.

³⁹⁹ Zubiaurre detalla los orígenes, sentidos y significados referidos a esta prenda en su estudio erótico ya señalado en este capítulo, op. cit., p.314.



Fig.114 Ignacio Zuloaga *Cándida con mantón chinesco*, 1907

"LA GITANILLA

*Maravillosamente danzaba. Los diamantes
negros de sus pupilas vertían su destello;
era bello su rostro, era un rostro tan bello
como el de las gitanas de don Miguel Cervantes.*

*Ornábase con rojos claveles detonantes
la redondez obscura del casco del cabello,
y la cabeza firme sobre el bronce del cuello
tenía la pátina de las horas errantes.*

*Las guitarras decían en sus cuerdas sonoras
las vagas aventuras y las errantes horas,
volaban los fandangos, daba el clavel fragancia;*

*la gitana, embriagada de lujuria y cariño,
sintió cómo caía dentro de su corpiño
el bello luis de oro del artista de Francia."* ⁴⁰⁰

⁴⁰⁰ Rubén Darío, op. cit., p.172.



Figs.115 y 116 Antonio de Guezal *Concha*, 1915
A ti querida Eloísa, 1909



Figs.117 y 118 Francisco Iturrino *La mujer del abanico*, c.1899-1900
Ignacio Díaz Olano *Vistiendo al torero*, anterior a 1908

Las musas simbolistas se adornan y se pintan con los textiles exóticos. Vestirse de Simbolismo no es en absoluto un gesto anecdótico o un capricho frívolo. Es un juego de autosugestión y artificio artístico.

"Así una mujer de verdadero espíritu de artista se hace su figurín; su moda no tiene la duración efímera de la moda. En las cosas pequeñas, como en las grandes, hay que guardar la marca de un sello distintivo y natural."

"Hay en los gustos de la mujer distinguida un sello que se extiende a todo."

*Será aficionada a la limpieza, al orden. Seleccionará sus amistades, sus lecturas; amará la música, las bellas artes, y reinará en su casa la armonía más completa."*⁴⁰¹

⁴⁰¹ Carmen de Burgos Colombine: *El Arte de Ser Mujer*. Madrid, Biblok, 2014, pp.145 y 238.

No tiene desperdicio la lectura de *El arte de ser mujer* de Carmen de Burgos, *Colombine*. Este título se publicó en el año 1920. Perfil delicioso y decadente de la mujer Art Déco. La moda como definición personal, estilo y expresión artística.

"Las más originales, las más imperecederas, las que conservan siempre su actualidad como si hubiera en ellas una savia tan fuerte que les impidiera envejecer, son las batas orientales, búlgaras, griegas, y sobre todo, japonesas. Las batas lo igualan todo, y en su especie de universalidad toman cierto aire antiguo; las mujeres de distintas épocas se asemejarían mucho entre ellas si las pudiéramos ver a todas dentro de un gran museo histórico, en el cual resucitaran todas vestidas de bata.

La solemnidad que hay en la bata da un aspecto regio a la mujer; pero si no cuida de su coquetería, puede darle del mismo modo un aspecto descuidado y plebeyo. Quizás en la bata, aunque hay en ella un rango especial, es donde más triunfa o fracasa la distinción; del mismo modo da la bata un aire de abandono elegante y negligente, que presta a la mujer un dominio de autoridad casera en pleno uso de sus funciones. Pero siempre la bata da reposo y bienestar, resarce de las penalidades que impone la moda; es una prenda afectuosa, íntima, fraternal, a la que se quiere y a la que se abrazaría.

*Al cambiar el traje de la calle por la bata, puede decirse que la mujer entra más en posesión completa de sí misma, que respira y que languidece."*⁴⁰²



Figs.119 y 120 Julio Romero de Torres *Carmen de Burgos, Colombine*, 1915
Mujer con Kimono de Eduardo Chicharro

El recorrido de la autora, es un detallado entramado de aspectos estéticos y poéticos que engalanan y definen a la mujer artística. *Colombine* escribe sobre la elegancia, la belleza, el lujo, la originalidad e individualidad en el estilo. Los colores, el peinado, el perfume, los encajes, las joyas, el calzado, abanicos, kimonos y su modo de empleo.

⁴⁰² *ibid.*, pp.147-148.

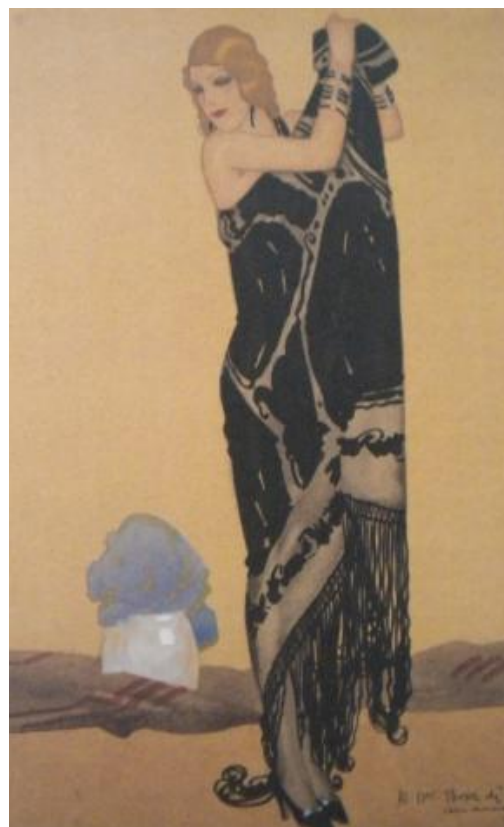
"El kimono es la creación de un pueblo de artistas para el traje de calle, y por eso posee esa forma tan acabada, tan depurada, tan delicada.

En él se disculpan y se justifican todos los paisajes, todas las flores, todos los motivos de la estampación, por fuertes y detonantes que sean, en una armonía alegre y vivificante de luz y de color.

Su manga ancha, su forma holgada, hacen que la tela caiga con cariñoso relieve alrededor de la figura, que su faja acaba de ceñir con gracia y esbeltez.

El kimono, además, da un extraño contraste a la belleza de la mujer europea. Era una prenda que parecía que no podría ser llevada más que por las japonesas, pero que presta una gracia especial a todas las mujeres: muy europea y muy asiática al mismo tiempo.

*El kimono no domina la figura como la bata, le da gracilidad y afina dulcemente la silueta; los ojos grandes y los cabellos muy rubios, que parecían no poder triunfar con el kimono, tuvieron aún más resalte en él, porque el kimono recordaba los ojos rasgados, pequeños y escondidos de sus dueñas naturales, las que nos han transmitido en él algo de su misterioso encanto, mientras ellas han resultado perjudicadas en su gracia y originalidad aceptando nuestro traje europeo. Todas las razones están de parte del kimono para que éste arraigue en las costumbres cada vez más y llegue a ser el ágil traje de casa, cuya moda no puede pasar. El gran encanto del kimono parece tener siempre una dueña lejana y bravía, a la que se lo hemos robado, y a la cual recuerda en una constante evocación."*⁴⁰³



Figs.121 y 122 Xavier Gosé *Le Manteau Bleu* (El abrigo azul)
Rafael de Penagos *Dibujo con mantón*, 1924

No solo se atienden a aspectos físicos, accesorios o textiles. La escritora disecciona detalles sobre actitudes, el gesto, la expresión, el arte de conversar, la discreción, la gracia, la elegante en la intimidad, su casa, los gustos, la mujer en sociedad, las relaciones sociales, las mujeres que fuman, la espiritualidad...

⁴⁰³ ibid., pp.149-150.

"No basta el halago de la vista y de los sentidos, ni toda la buena voluntad que ponga la mujer para cautivar por su medio, para lograr este efecto. Se necesita la espiritualidad que hace valer las dotes de un corazón bondadoso, un sentimiento estético educado en las delicadezas del arte, sensible a la música y la pintura, capaz de apreciar el valor literario de una obra y de alternar en una conversación de cultura por profunda que sea."

*"De la misma manera que se cultiva la belleza física debe desenvolverse cuidadosamente la belleza moral. Una mujer debe de corregir los defectos del espíritu, elevar los pensamientos y los sentimientos para conquistar la perfección."*⁴⁰⁴



Figs.123 y 124 Xavier Gosé *Cabeza decorativa*
Figura



Figs.125 y 126 *Andaluzas* de José María Rodríguez-Acosta
Hermen Anglada-Camarasa *Chula de ojos verdes*, c.1913

⁴⁰⁴ íbid., pp.221 y 233.

Paraísos cercanos, lejanos y muy lejanos. Paraísos todos ellos sensoriales, sexuales, narcóticos, flotantes, estéticos e infernales. De placeres y peligros. Viajes físicos o mentales. Intercambios y encuentros. Rituales, tradiciones, nostalgia e indolencia. Evasión, fetichismo, perversión y exotismo. Regiones idílicas e imaginadas. Edén, jardín de las delicias, cielos, infiernos, Arcadias, Nirvanas e Imperios de los sentidos. Espacios de huida, tedio, placidez, liberación, ensueño, abandono y trance. Kimonos, turbantes o mantones que decoran a todas estas evas del paraíso.

"ELOGIO DE LA SEGUIDILLA

*Metro mágico y rico que al alma expresas
llameantes alegrías, penas arcanas,
desde en los suaves labios de las princesas
hasta en las bocas rojas de las gitanas.*

*Las almas armoniosas buscan tu encanto,
sonora rosa métrica que ardes y brillas,
y España ve en tu ritmo, siente en tu canto
sus hembras, sus claveles, sus manzanillas.*

*Vibras al aire alegre como una cinta,
el músico te adula, te ama el poeta;
Rueda en ti sus fogosos paisajes pinta
con la audaz policromía de su paleta.*

*En ti el hábil orfebre cincela el marco
en que la idea-perla su oriente acusa,
o en su cordaje harmónico formas el arco
con que lanza sus flechas de airada musa.*

*A tu voz en el baile crujen las faldas,
los piecitos hacen brotar las rosas
e hilan hebras de amores las Esmeraldas
en ruelas invisibles y misteriosas.*

*La andaluza hechicera, paloma arisca,
por ti irradia, se agita, vibra y se quiebra,
con el lánguido gesto de la odalisca
o las fascinaciones de la culebra.*

*Pequeña ánfora lírica de vino llena
compuesto por la dulce musa Alegría
con uvas andaluzas, sal macarena,
flor y canela frescas de Andalucía.*

*Subes, creces y vistes de pompas fieras;
retumbas en el ruido de las metrallas,
ondulas con el ala de las banderas,
sueñas con los clarines de las batallas.*

*Tienes toda la lira; tienes las manos
que acompañan la danza y las canciones;
tus órganos, tus prosas, tus cantos llanos
y tus llantos que parten los corazones.*

*Ramillete de dulces trinos verbales,
jabalina de Diana la Cazadora,
ritmo que tiene el filo de cien puñales,
que muerde y acaricia, mata y enflora.*

*Las Tirsis campesinas de ti están llenas,
y aman, radiosa abeja, tus bordoneos;
así riegas tus chispas las nochebuenas
como adornas la lira de los Orfeos.*

*Que bajo el sol dorado de Manzanilla
que esta azulada concha del cielo baña,
polífona y triunfante, la seguidilla
es la flor del sonoro Pindo de España.*" ⁴⁰⁵

Tentaciones, visiones místicas, alucinaciones. El Simbolismo accede a otra dimensión poética y estética más allá de la realidad aparente. Accede a una realidad paralela o una realidad invisible a modo de paraísos decorativos y estéticos.

⁴⁰⁵ Rubén Darío, op. cit., pp.113-115.

V. DECORATIVISMO, ESTETICISMO, ART DÉCO.

"...Y Lucerito Soler, grácil y vibradora se marcó un tango con toda la sal de la tierra de María Santísima y toda la voluptuosa languidez de las danzas moras, haciendo destacarse lujuriantes las divinas formas de su cuerpo bajo el vergel florido de un mantón de Manila de largos flecos.

Un brazo en alto, sostenido sobre los bandós de pelo negro, brillante y azulado, que recortaban la pura frente de helénico entrecejo, el redondo sombrero de color tabaco, y el otro un poco echado hacia atrás, dibujando armoniosa curva que remataba castañoante la fina mano de corte aristocrático, marcaba con los piecitos de niña los compases del baile, mientras sus ojos, inmensos, misteriosos, nostálgicos, indefinibles, languidecían henchidos de picardías y deseos, y sus dientes, blancos y menudos, mordían ansiosamente la fruta prohibida de sus labios rojos, en vago prometer de voluptuosidades."

HOYOS Y VINENT A *flor de piel* (1907)

a) 1900: El canto del cisne.

El protagonista de *A flor de piel*, enloquece obsesivamente por su subyugante amante e inspiradora musa flamenca. La obra literaria de Antonio de Hoyos y Vinent (1884-1940) es un ejemplo remarcable del Decadentismo español. Sus títulos rezuman Decorativismo, Esteticismo, erotismo enrevesado, nocturnidad y alevosía. Todos ellos son elementos indispensables para la vida contemplativa y contradictoriamente, también juerguista, hedonista y mundana de un *dandy* (a la española). Esteta de buen vivir, elegancia intachable y compañías excéntricas. Perversamente provocativas, sugestivas y morbosas. Exquisitez artística, literatura sensorial y visitas a la sordidez de los bajos fondos. Revolverse y retirarse.

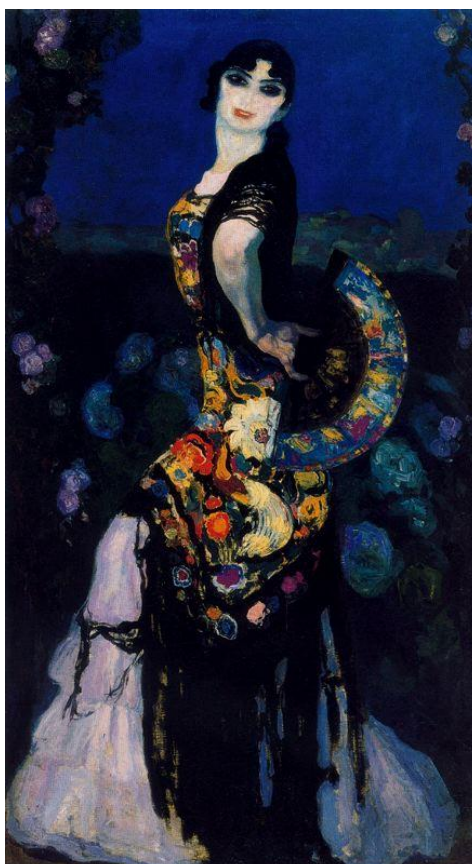


Fig.1 Hermen Anglada-Camarasa *Sevillana*, c.1911-1912

"El telón acababa de alzarse nuevamente, y en el centro del reducido escenario, alumbrado por algunas luces rojas y verdes, reapareció Lucerito Soler. Falda sedeña de color musgo, mediana cola, y anchos volantes, descendía de su cintura grácil; un mantón verde también, donde florecían enorme rosas amarillas, de calentura, ceñía el cuerpo andrógino, casi impúber, dibujando las suaves curvas de los senos y las más opulentas de las caderas. No podía decirse si era bella; era inquietante, perversa; turbadora en la alegría de su gracia gitana; reveladora en la divina languidez de su melancolía moruna. (...) el pelo negro, de un negro azulado como las alas del cuervo, encrespado, formaba cortos rizos en torno a la cabeza. Sus ojos eran bellos y eran trágicos; ojos de misterio, ojos de lujuria, ojos de dolor. No eran negros como la noche, ni celestes como el ensueño; eran sombríos y brillantes. Guardados en el cofrecillo de alabastro de sus párpados que las pestañas de seda cerraban, cobijadas por el arco armonioso de la ceja, tenían fulgores de negra luz. Hacían pensar a veces en las carceleras, en las soleares, en los cantares serranos donde se llora a la madre muerta y al amor que pasa, donde se canta el azulado flamear de las navajas y las rejas carcelarias, a las calladas ternuras y a los amores trágicos en que la sangre corre mezclada con los vinos de oro, y otras evocan los fieros ojos de las heroínas bíblicas, los fieros ojos de Judith matadora. Y desgarrando la palidez marmórea del rostro, se abría, tal sangrienta herida, la boca, de finos labios bermejos." ⁴⁰⁶

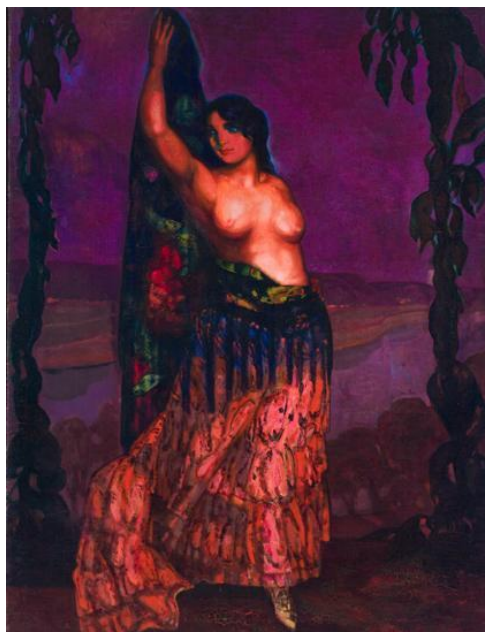


Fig.2 Gustavo de Maeztu *Bailarina semidesnuda*, 1914

Hoyos y Vinent fue un esteta, un *dilettante*, un aristócrata emparentado con chulos, toreros, noctámbulos y bailaoras. Hijo de familia de buena posición, estudió en Viena y Oxford. De vuelta a Madrid, frecuentó cenáculos, tertulias entre la intelectualidad y también el lado más oscuro de la capital. Con su indispensable monóculo y su cuidada (también rebuscada y estudiada) indumentaria, el escritor hizo de su vida, su obra artística más exuberante. Como *dandy* que fue, escogió sus fetiches o atributos y se envolvió en sugestión y amaneramiento. El escritor optó por monóculo y anillos, Julio Romero de Torres su sombrero cordobés, Antonio Gala su bastón, formulando sus respectivas iconografías paradisíacas. Hoyos y Vinent se convirtió en uno más de sus personajes. Visitó los cafés cantantes y las escenas de tablao se traspasaron idealizadas, decorativas y estéticas a sus líneas. Su literatura es estilizada, decadente, perversa, tentadora... y con una muy cuidada ambientación.

⁴⁰⁶ Rescatamos estas líneas de la novela de 1907 del escritor decadente Antonio de Hoyos y Vinent *A flor de piel*. Barcelona, Ramón Sopena, 1920, pp.21-22.



Fig.3 Fotografía del escritor Antonio de Hoyos y Vinent y portada de su novela *A flor de piel* (1907)

"(...) y había en el aire como una evocación de guzlas morunas tañendo en Alhambras filigranadas como encajes, añorar de canciones entonadas por el agua al caer en los tazones de mármol del patio de los Leones, nostalgias del cielo de Damasco y de los cármenes de Granada. Tenía aquella música voluptuosidades y misterios: primero notas temblorosas, como despertar de sensualidades; después más intensas, sostenidas en trémolos interminables, como palpitaciones de contenida pasión; luego violetas, brutales, agudas, vibradoras, tempestades de lujuria demoníaca, para concluir en una nota temblorosa, interminable, cansada, gemidora.

*Lucerito, de pie en el centro del escenario, ligeramente ondulado el cuerpo, un brazo en alto (...) Danzaba despacio, con espasmos interminables de cansada lujuria; después más deprisa, sacudida por un vendaval de pasión, retorciéndose, descoyuntándose, flageladora la cabellera de enroscadas sierpes, en blanco los ojos y crispada la boca en gesto casi doloroso; y de pronto, como poseída de un vértigo de locura, saltaba prodigiosamente, iba y venía en giros rapidísimos (...) para volver presto a unirse con apariencias monstruosas de goyesco capricho. Y al fin, en un desesperado chirriar de los violines, caía de rodillas para seguir retorciéndose, presa de diabólico maleficio, hasta quedar inerte en supremo desfallecer."*⁴⁰⁷

Noche, pecado, copla, cuplé, flamenco, exotismo, voluptuosidad... El escritor se complace en su sensualidad lasciva y sus personajes degenerados. Comparte y contempla horas nocturnas empleadas para el vicio y la expansión. Sus palabras cuidan un detallismo y preciosismo mimados al milímetro. El autor es refinado y también recargado. De musas bellas, terribles, mujeres fatales, brujas enlutadas, expansivas y excesivas. Obsesiones exquisitas para el decadente:

"Pero la gitana le dominaba. (...) Y ella, tranquila, risueña, segura de sí, sabía negarse y entregarse en alternativas que aumentaban el amor del escultor por ella.

Él, que siempre contempló a los demás con altivo desdén, con reposada indiferencia (...)"

*"Sentía el jadear de los labios sobre los suyos y el macizo temblar de los senos erectos entre sus brazos como una condenación. Comprendía que era suyo a muerte (...) El demonio de que hablan los místicos había hecho morada en su cuerpo, y no había humano exorcismo que le echara de allí. ¡Y, sin embargo, no la amaba! ¡Estaba seguro de no amarla! Por el contrario, la odiaba."*⁴⁰⁸

⁴⁰⁷ íbid., pp.22-23.

⁴⁰⁸ íbid., pp.105-106.



Figs.4 y 5 Hermen Anglada-Camarasa *La dama negra*, c.1913
Madrileña, c.1913

El escritor es suntuoso y artificioso. Sus descripciones son meticulosas y narcóticas. Visita el lado oscuro para contemplar cómplice atraído y fascinado por el mal. Al igual que José no pudo dominar al animal libre que era Carmen, en la España Simbolista los amores obsesivos también se encuentran con la muerte:

"Ella le enlazó con sus brazos.

-¡Gitano, mi cariño, mi Willy! ¿Por qué me dices eso si sabes que te quiero?... ¡Si tú me quieres también, si estoy segura, si no puedes vivir sin mí!

El divino cuerpo se ceñía a él, envolviéndole en la perversa llamarada de pasión; los ojos le acariciaban con su caricia de luz y sombra, y los labios de grana mordían sus labios. Willy sintió hervir su sangre, y comprendió que la Enemiga le poseía, que aquella era la suprema lucha, y con inmenso esfuerzo quiso desasirse. Fue inútil; el cuerpo desnudo, electrizado de pasión, se prendía a él en imposible abrazo; y el escultor, en un querer intenso del instinto de conservación, llevó sus manos al cuello desnudo de la diabólica, y apretó, apretó... Los brazos se aflojaron, y el cuerpo inerte de la bailaora se desplomó por tierra.

Respiró. ¡Libre al fin, libre! Había cometido un crimen, y tal vez le aguardaba, la prisión o la muerte; pero, ¡qué importaba! Estaba liberado de aquella criatura, y los sueños de gloria y de fortuna podían revivir triunfantes en su alma. La obsesión sombría había acabado: allí a sus pies dormía el eterno sueño la Enemiga.

Abatió los ojos al inerte cuerpo de Lucerito. Sobre el negro paño de terciopelo se esculpía la marmórea albura de aquel prodigioso moldeado de mujer. Los senos se erguían duros, procaces, floreados de rosas enanas; las caderas dibujaban sus curvas lujuriantes, y los muslos mostraban su blancor de alabastro. La cabellera se tendía en nimbo de misterio en torno al rostro, vagamente azulado, en que los labios sangrientos ponían su dibujo, y los violáceos trazos de las pestañas tendían en las mejillas su silueta como sombra de las alas de un pájaro dormido.

Y al verla tan intensamente bella, un soplo de concupiscencia trágica erizó sus cabellos y escalofrió su espalda." ⁴⁰⁹

⁴⁰⁹ *ibid.*, pp.257-258.

Las obras de Hoyos y Vinent son exponentes de la sensibilidad decadente: *Cuestión de Ambiente* (1902-3), *Frivolidad* (1905), *La vejez de Heliogábalo* (1912) o *El pecado y la noche* (1913). Todos los títulos son sobradamente elocuentes. *Eros-Thanatos*, depravaciones, sugerencias, oscuridad y su sublimación. El autor conforma su mitología particular en su propio personaje y sus escritos. Sus transgresiones se describen succulentas y atractivas. Es proclive al erotismo prohibido, enrevesado y maldito. Estiliza y decora con finura la negrura. Poetiza con esmero, musicalidad, colores, sonidos, símbolos, ambientes...

"(...) convirtiéndolos en una especie de fondo escenográfico confeccionado sobre la base de la selección de unos elementos (...) guardan relación con la búsqueda de lo primitivo, en tanto que agente potenciador de los instintos, por parte de unas criaturas con frecuencia exquisitas y cerebrales, que, al acercarse a los barrios bajos, quieren satisfacer sus deseos de sensaciones fuertes y diferentes.

*Sin embargo, es preciso reparar en que cuando los aristócratas - de clase, de dinero o del espíritu - creados por Hoyos y Vinent se internan en los arrabales no sólo lo hacen con el ánimo de descubrir la naturalidad, sino de encontrar en ella la perversidad que la revista de interés. Es decir: no se trata sólo de sumergirse en una atmósfera canalla, sino de apreciar morbosamente su esencia y dejarse llevar bajo el pensamiento de degradarse, dando rienda suelta a las emociones que por imposiciones sociales hay que dominar, en las que el sadismo y masoquismo son los ejes fundamentales y no vinculados de forma necesaria con lo sexual. Lo que equivale a afirmar que aquello que de verdad fascina no es la conducta primitiva per se, sino la seguridad de que al asumirla se están traspasando fronteras, en lo que se conjugan el deseo de autodestrucción, el entusiasmo por lo excesivo y lo paradójico y el elemento de capricho irracional que delinean la sensibilidad decadente en sus puntos extremos."*⁴¹⁰



Figs.6 y 7 Eduardo Chicharro *Garden Party*, 1909
La mamá postiza, 1920

⁴¹⁰ Alfonso García, M^a del Carmen: *Antonio de Hoyos y Vinent, una figura del Decadentismo hispánico*. Oviedo, Universidad de Oviedo Departamento de Filología española, 1998, p.153.

Ocurre entre los decadentes que pecan de una querencia o fascinación por el placer y el mal. Gabriele D'Annunzio como decadente que fue, igualmente se movió en el lado oscuro.⁴¹¹ Prueba de ello son *El Placer* (1889) o *Triunfo de la muerte* (1894). Títulos también elocuentes por sí mismos. Los estetas son proclives a deleitarse de maneras particulares. Gustan enredarse en estos encantos retorcidos.... se acompañan de personajes maliciosos, visitan las juergas y sucumben a sus fetiches predilectos. Contemplan constantemente, observan de manera perversa.



Fig.8 Hermen Anglada-Camarasa *La gitana de las granadas*, c.1904

"Hay naturalezas puramente contemplativas y absolutamente ineptas para la acción, pero que, sin embargo, bajo un misterioso y desconocido impulso, en ocasiones actúan con una rapidez de la que ni ellos mismo se creerían capaces.

(...) El moralista y el médico, que creen saberlo todo, no pueden explicar de dónde les viene con tal rapidez una energía tan loca a esas almas perezosas y voluptuosas, ni cómo resulta posible que, siendo incapaces de llevar a cabo las cosas más nimias y necesarias, encuentren en un determinado momento un valor de lujo para ejecutar los actos más absurdos, y, a menudo, hasta los más peligrosos.

(...) Es una especie de energía que brota del tedio y del ensueño; y aquéllos en quienes aparece de forma tan inusual son, generalmente, tal como he dicho, los seres más indolentes y soñadores.

*(...) Yo mismo he sido, en más de una ocasión, víctima de tales crisis y entusiasmos que nos autorizan a creer que unos maliciosos Demonios se deslizan dentro de nosotros y nos hacen cumplir, a nuestro pesar, sus más absurdos deseos."*⁴¹²

Romero de Torres contempla a su rubia pintada como una Esfinge *Déco*. Excepcional (e inesperada) envuelta en un mantón de Manila blanco, emula a las bellas y terribles musas flamencas. Excepción entre el cortejo de morenas que conformaron la escenografía o juego de espejos que identificaron la obra del pintor. Bucle narcisista viciado, deleite y autocomplacencia. Procesión de mantis religiosas andaluzas.⁴¹³ Tacones, medias y mantón vuelven a ser los fetiches repetidos hasta la saciedad en el cordobés. La tela cubre y deja al descubierto como recurso provocativo y subrayando las calidades táctiles. No olvidamos los mantones decorativistas y casi fosforescentes de Anglada-Camarasa, con sus connotaciones exóticas. Estímulos sensoriales, Flamenquismo, Japonismo, Decorativismo y Esteticismo emparentados.

⁴¹¹ D'Annunzio, Gabriele: *El Placer*. Barcelona, Ediciones B, 1990.

El mismo autor firmó la obra de 1892 *El inocente*. Madrid, Alianza, 2015.

El autor italiano también escribió teatro D'Annunzio, Gabrielle: *La hija de Iorio*. Madrid, Losada, 2006.

⁴¹² rescatamos estas líneas de los *Pequeños Poemas en Prosa* de Baudelaire, op. cit., pp.59-61.

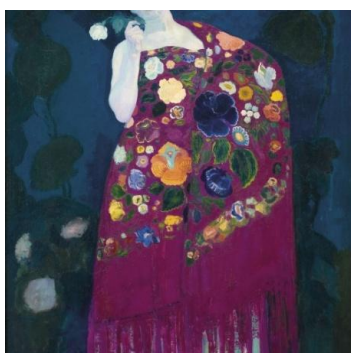
⁴¹³ Romero de Torres está presente en la exposición *Córdoba luciente en sus fundaciones y museos*. Museo de Bellas Artes de Bilbao (marzo - junio 2015)



Fig.9 Julio Romero de Torres *Mujeres sobre mantón*, c.1923

*"Espíritu contemplativo y sagaz, habiéndose puesto muy pronto a cargo de su propia vida, había comprendido pronto que cualquier seducción exterior era irrelevante comparada con la fascinación que emanaba de los abismos que escrutaba en sí mismo. Por ello había comenzado muy precoz a nutrir la ambición secreta que exalta y desvía a todos los auténticos hombres intelectuales, desdeñosos de la vida sencilla, curiosos solo por conocer las leyes que gobiernan el desarrollo de las pasiones. Él también, al igual que algunos singulares artistas y filósofos contemporáneos con los que había tenido contacto, quería crearse un mundo a su alrededor donde poder vivir con método, en perpetuo equilibrio y en perpetua curiosidad, indiferente a los tumultos y a las contingencias vulgares."*⁴¹⁴

El Modernismo y el Simbolismo encontraron en el influjo del Japonismo nuevos rasgos compositivos, signos, símbolos, ornamentos y decoraciones.⁴¹⁵ En consonancia las artes decorativas, gráficas, diseño de interiores, joyas y el *Art Nouveau* Internacional bebieron de los repertorios orientales. Adrià Gual y Apel·les Mestres representan la excepción sobresaliente del caso catalán. La flora sintetizada y la fauna estilizada impregnan un estilo decorativo, refinado, armónico, preciosista y esteticista. Los crisantemos de Alexandre de Riquer desprenden una elegancia exuberante. Las flores recorren sus libros-poema *Crisantemos* (1899) y *Anyoranses* (1902). El lirismo floral decoró la poesía y la estética de ensueño simbolista.



Figs.10 y 11 Hermen Anglada-Camarasa detalle de *Granadina*, c.1914
Alexandre de Riquer *Crisantemos*, 1899

⁴¹⁴ D'Annunzio, G.: *Triunfo de la muerte*. Barcelona, Ediciones Alfabet, 2011, p.172.

⁴¹⁵ Sala, Teresa-M.: "Japonismo y Modernismo: una simbiosis estética" en el ya mencionado catálogo de la exposición *Japonismo. La fascinación por el arte japonés*, pp.127-181.

"FLORES DE ENSUEÑO

*Con las manos cruzadas sobre el pecho,
entre nubes de encaje mal velado,
por el tibio alabastro de los hombros
los flotantes cabellos destrenzados,
pálida como mística azucena
que se marchita en el jardín del claustro,
la virgen duerme. Oculto entre la púrpura
del rico lecho de marfil y sándalo,
el Ángel del Pudor vela su sueño
con el índice puesto sobre el labio.*

*Ensueño azul: El Hada de la Dicha
desciende de los cielos en su carro
- un gigantesco cáliz de magnolia
por dos gallardos cínifes tirado -,
y la conduce a los floridos bosques
del misterioso reino del Encanto.*

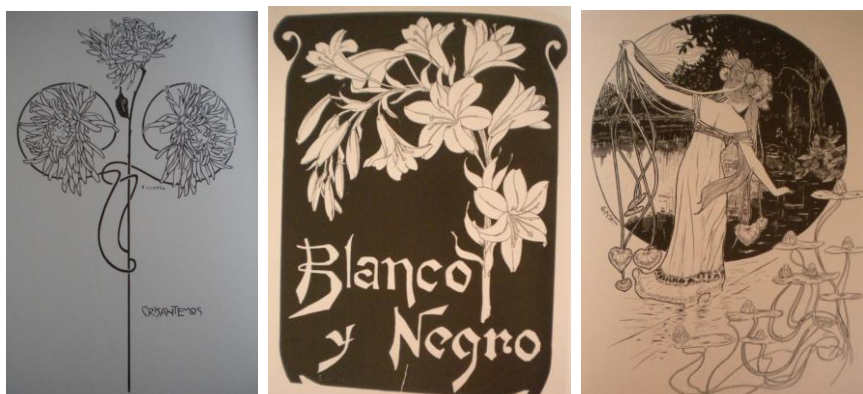
*Allí florecen lirios, que son rostros
de rubios serafines; en sus lagos,
eternamente azules, bogan cisnes
de nieve y de ilusión; rima sus cantos
el ruiñeñor en la frondosa orilla;
los cien ojos floridos de su manto
abre el pavo real con regia pompa;
y en medio del jardín alza un palacio
sus altos muros de marfil y oro,
por dragones de fuego custodiados,
donde las magas del amor preparan
sus venenosos filtros encantados,
y las princesas de los viejos cuentos
mueven la rueca, su cariño hilando.*

*Ensueño rojo: En el jardín de María,
a la luz moribunda del ocaso,
contempla los fulgores que despiden
las ricas joyas del collar de Fausto.*

*Y siente que sus párpados se cierran
y los besos florecen en los labios...*

*Y ve cómo entreabre su corola
a las brascas caricias de un abrazo
- hostia sagrada en el altar de Venus -
un misterioso lirio ensangrentado...*

*Con las manos cruzadas sobre el pecho,
entre nubes de encaje mal velado,
por el tibio alabastro de los hombros
los flotantes cabellos destrenzados,
pálida, como mística azucena
que se marchita en el jardín del claustro,
dormida está. De pie, en la cabecera
del rico lecho de marfil y sándalo,
descorriendo el purpúreo cortinaje,
Satanás ríe, y a sus pies postrado
el Angel del Pudor, suspira y llora
con la cabeza oculta entre las manos."*⁴¹⁶



Figs.12-14 Eulogio Varela *Crisantemos Blanco y Negro* Núm.707, 19 Noviembre 1904
Eulogio Varela portada *Blanco y Negro* Núm.530 CA. Junio 1901
Gech (Giuseppe Eugenio Chiorino) *Nenúfares Blanco y Negro* Núm. 445, 11 Noviembre 1899

Paraísos sensoriales, narcóticos, flotantes, infernales y estéticos. La variante simbolista imbuida de Decorativismo y Esteticismo, es una recreación artificial de ensueño y fantasía. Deleites de formas poéticas, esbeltas, sutileza y minuciosidad. Decoraciones que invaden todas las artes. En el caso español Gech, José Galiay Sarañana, Lorenzo Coullaut Valera, Joaquín Xaudaró, Carlos Vázquez, Martín Giménez, Arévalo, José Arija o José Blanco Coris conectan con la sensibilidad 1900. Las musas de cabelleras flotantes de Mucha, traspasaron fronteras.



Figs.15-17 José Galiay Sarañana portada *Blanco y Negro*, Núm.571, 12 Abril 1902
Lorenzo Coullaut Valera portada *Blanco y Negro*, Núm.595, 27 Septiembre de 1902
Alfons Mucha *Zodiaco*, 1896

⁴¹⁶ Villaespesa, F., op. cit., pp.70-72.

Eulogio Varela (1868-1955) es una figura destacable en el Modernismo gráfico madrileño.⁴¹⁷ Su obra no entiende de límites entre arte, artesanía, diseño e ilustración gráfica. Bebe de las teorías esteticistas de John Ruskin y *Las siete lámparas de la arquitectura* (1849), Walter Pater, William Morris y *Arts & Crafts*. Es el tiempo de los decorativistas Eugène Grasset, Christopher Dresser y el ya mencionado Alfons Mucha. Varela es un preciosista devoto de la figura de la mujer simbolista y la naturaleza artificiosa. Sus trabajos en la revista *Blanco y Negro* son una rareza bella, una excepción cosmopolita y exquisita en las afueras del Modernismo catalán.



Figs.18-21 Eulogio Varela

Diferencias que separan a la elegancia del lujo Blanco y Negro Núm.506, 12 Enero 1901
 portada del Almanaque de 1901 *Blanco y Negro* Núm.506, CA. Enero 1901
 dibujo para tapas decorativas del Almanaque de 1900 *Blanco y Negro* Núm.452, CA. Diciembre 1899
Verano Blanco y Negro, Núm.486, 25 Agosto 1900

El artista creó portadas, *ex-libris*, horóscopos o almanaques. Imágenes de arabescos desbordantes, latiguillos, espirales, orlas, tipografía modernista y diseños de una gran sensibilidad decorativa. En el contexto del *Art Nouveau* internacional, las revistas ilustradas difundieron los modelos, revestimientos y repertorios del Modernismo más decorativo.⁴¹⁸ Sus formas curvas conectan con la sensualidad etérea del Prerrafaelismo y las quimeras simbolistas. Obras de arte total de iconografía y mitología propia. Marcos envolventes, misticismo, irrealidad, Japonismo, Wagnerianismo, Neohistoricismos y Prerrafaelismo. El afán decorativo en estas creaciones desborda los marcos fantásticos y oníricos. Espacios artificiales de evasión y aspiraciones espirituales.

⁴¹⁷ Remitimos al catálogo de la exposición comisariada por el investigador Antonio José Aparicio *Eulogio Varela Modernismo y Modernidad*. Madrid, Museo ABC, 2014.

⁴¹⁸ Las revistas españolas (subrayando la importancia y el cosmopolitismo de las catalanas) así como otras europeas como *Ver Sacrum*, *Jugend*, *L'Art Décoratif*, *L'Art Moderne*, *The Savoy* y *The Studio*, difundieron los diseños y sensibilidades de este estilo decorativo.

"ASPIRACIÓN

*Del mundo por el vasto panorama
audaz cruza mi altivo pensamiento...
¡Alas para volar le presta el viento,
y luz para brillar la roja llama!...*

*La tempestad mi corazón inflama,
y hondo placer en sus horrores siento;
y canto al son del huracán violento,
y duermo en brazos de la mar que brama.*

*Libre del lazo de la ruin materia,
del mundo no conozco la miseria,
ni al yugo de sus leyes me doblego...*

*Busco del sol las luminosas galas,
¡y he de volar hasta que allá en su fuego
mi mente queme sus brillantes alas."*⁴¹⁹

Los poetas Francisco Villaespesa, Juan Ramón Jiménez y Rubén Darío conectan con la onda Decorativista y Esteticista. Sus poemas se componen de símbolos, sonidos, musicalidad, sugerencias, rima, ritmo, alusiones, levedad, flotación... orfebrería exquisita y delicada. Acceso a esa realidad invisible de los paraísos simbolistas.⁴²⁰



Fig.22 Eulogio Varela *Sinfonía de almas 2ª Blanco y Negro* Núm.873, 25 Enero 1908

⁴¹⁹ Villaespesa, F., op. cit., p.43.

⁴²⁰ Señalamos las siguientes antologías de poesía:

Antología crítica de poesía modernista hispanoamericana Mercedes Serna Arnaiz, Bernat Castany Prado. Madrid, Alianza, 2008.

Poesía modernista española: Antología. Edición, introducción y notas de Ignacio Prat. Madrid, Cupsa, 1978.

Poesía modernista hispanoamericana y española. Estudio preliminar, edición y notas de Iván A. Shulman y Evelyn Picón Garfield. Madrid, Taurus D.L., 1986.

Antología de la poesía modernista por P. Gimferrer. Barcelona, Barral, 1969.

*"VOLANDO, me perdí. Y era tan bello
aquel paraje ignoto
que se quedó mi alma
pegada en su imán puro de oro y brisa.
Nada llegaba allí. La flor moría
en plena castidad. El agua no era
manchada en su nacer frío. Las hojas
se hacían amarillas sin más ojos
que los del cielo.*

*El sol
se iba cayendo. Una luz única
de una rosa inespresable contajiaba
mi alma perdida, en la rosada decedencia
de todo. Mi memoria
se me había perdido entre mis alas
y todos los caminos
salían sólo a mí.*

*... Pero ¿me veis?
Si yo, volando, me perdí..."* ⁴²¹

Las ninfas etéreas, flotantes y prerrafaelitas, invadieron todas las disciplinas de las artes decorativas y el diseño. Carteles, diseño gráfico, peinetas, joyas, esmaltes... todo quedó invadido por crisantemos, libélulas, aves, cisnes y ninfas de vaporosas de ondulantes cabelleras.



Fig.23 Eulogio Varela diseño de peineta
en oro, esmalte y concha
"La mujer y la casa"
Blanco y Negro Núm.491, 29 Septiembre 1900

⁴²¹ Juan Ramón Jiménez: *La realidad invisible*. Madrid, Cátedra, 2010, p.249.

Francisco Durrio (1868-1940) evidencia el momento de riqueza y experimentación que vivieron las artes decorativas en el cambio de siglo.⁴²² El contacto con Gauguin fue una influencia decisiva en su creación. El escultor fue cabecilla de los artistas españoles en París como Manuel Losada, Francisco Iturrino, Pablo Uranga, Ángel Larroque, los Arrúe, Juan de Echevarría, Gustavo de Maeztu y los artistas catalanes llegados a la capital francesa. Durrio destaca en escultura, cerámica y orfebrería, dominando las técnicas. La originalidad de la imaginería simbolista multiplica las mujeres frágiles o exóticas, libélulas, insectos fantásticos, flora y fauna. Esta iconografía se reconoce también en el Julio González temprano, en la joyería de Lluís Masriera o en los diseños de biombos japonistas de Frederic Vidal.



Figs.24 y 25 Francisco Durrio Broche (*Cleopatra abraza y besa a la serpiente*), anterior a 1904
Colgante (*Aves*), c.1895-1896

*"¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello
Al paso de los tristes y errantes soñadores?
¿Por qué tan silencioso de ser blanco y ser bello,
Tiránico a las aguas e impasible a las flores?*

*Yo te saludo ahora como en versos latinos
Te saludara antaño Publio Ovidio Nasón.
Los mismos ruiseñores cantan los mismos trinos,
Y en diferentes lenguas es la misma canción.*

*A vosotros mi lengua no debe ser extraña.
A Garcilaso visteis, acaso, alguna vez...
Soy un hijo de América, soy un nieto de España...
Quevedo pudo hablaros en verso en Aranjuez...*

*Cisnes, los abanicos de vuestras alas frescas
Den a las frentes pálidas sus caricias más puras
Y alejen vuestras blancas figuras pintorescas
De nuestras mentes tristes las ideas oscuras.*

⁴²² Catálogo de la exposición comisariada por Javier González de Durana *Francisco Durrio (1868-1940) Sobre las huellas de Gauguin*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2013.

*Brumas septentrionales nos llenan de tristezas,
Se mueren nuestras rosas, se agotan nuestras palmas,
Casi no hay ilusiones para nuestras cabezas,
Y somos los mendigos de nuestras pobres almas.
(...)»⁴²³*

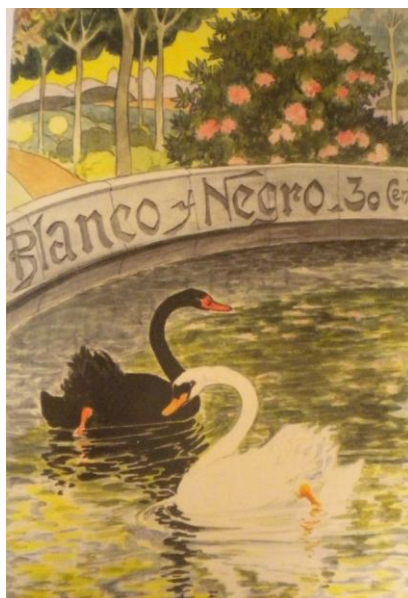


Fig.26 Joaquín Xaudaró portada *Blanco y Negro* Núm.561, 1 Febrero 1902



Figs.27 y 28 Carlos Vázquez *Pompas de jabón Blanco y Negro* Núm.559, 18 Enero 1902
Cecilio Pla y Gallardo *En los jardines del Buen Retiro Blanco y Negro* Núm.271, 11 Julio 1896

Halos, arabescos y fluidos simbolistas. Latiguillos modernistas, ondas líquidas, curvas, orfebrería, joyería, filigranas y platería fina. Refugios decadentes. Invitaciones a soñar. Cantos de vida y esperanza.

⁴²³ Rescatamos este poema de *Cantos de vida y Esperanza* (1905)
Rubén Darío: *Azul... / Cantos de vida y Esperanza*. Madrid, Cátedra, 2010, pp.379-380.



Fig.29 Eulogio Varela *Soñemos...* *Blanco y Negro* Núm.808, 27 Octubre 1906

*"Yo soy aquel que ayer no más decía
El verso azul y la canción profana,
En cuya noche un ruiseñor había
Que era alondra de luz por la mañana.*

*El dueño fui de mi jardín de sueño.
Lleno de rosas y de cisnes vagos;
El dueño de las tórtolas, el dueño
De góndolas y liras en los lagos;*

*Y muy siglo diez y ocho y muy antiguo
Y muy moderno; audaz, cosmopolita;
Con Hugo fuerte y Verlaine ambiguo,
Y una sed de ilusiones infinita.*

*Yo supe de dolor desde mi infancia,
Mi juventud... ¿fue juventud la mía?
Sus rosas aún me dejan su fragancia,-
Una fragancia de melancolía...*

*Potro sin freno se lanzó mi instinto,
Mi juventud montó potro sin freno;
Iba embriagada y con puñal al cinto;
Si no cayó, fue porque Dios es bueno.*

*En mi jardín se vio una estatua bella;
Se juzgó mármol y era carne viva;
Un alma joven que habitaba en ella,
Sentimental, sensible, sensitiva.*

*Y tímida ante el mundo, de manera
Que encerrada en silencio no salía,
Sino cuando en la dulce primavera
Era la hora de la melodía...*

*Hora de ocaso y de discreto beso;
Hora crepuscular y de retiro,
Hora de madrigal y de embeleso,
De "te adoro", de "¡ay!" y de suspiro.*

*Y entonces era en la dulzaina un juego
De misteriosas gamas cristalinas,
Un renovar de notas del Pan griego
Y un desgranar de músicas latinas,*

*Con un aire tal y con ardor tan vivo,
Que a la estatua nacían de repente
En el muslo viril patas de chivo
Y dos cuernos de sátiro en la frente.*

*Como la Galatea gongorina
Me encantó la marquesa verleniana,
Y así juntaba a la pasión divina
Una sensual hiperestesia humana;*

*Todo ansia, todo ador, sensación pura
Y vigor natural; y su falsía,
Y sin comedia y sin literatura.....:
Si hay un alma sincera, ésa es la mía.*

*La torre de marfil tentó mi anhelo;
Quise encerrarme dentro de mí mismo,
Y tuve hambre de espacio y sed de cielo
Desde las sombras de mi propio abismo.*

*Como la esponja que la sal satura
En el jugo del mar, fue el dulce y tierno
Corazón mío, henchido de amargura
Por el mundo, la carne y el infierno.*

*Más, por gracia de Dios, en mi conciencia
El Bien supo elegir la mejor parte;
Y si hubo áspera hiel en mi existencia,
Melificó toda acritud el Arte.*

*Mi intelecto libré de pensar bajo,
Bañó el agua castalia el alma mía,
Peregrinó mi corazón y trajo
De la sagrada selva la armonía.
(...)”⁴²⁴*

⁴²⁴ Rubén Darío, op. cit., pp.339-341.

b) Locos años 20.

*"¡Torres de Dios! ¡Poetas!
Pararrayos celestes,
Que resistís las duras tempestades,
Como crestas escuetas,
Como picos agrestes,
Rompeolas de las eternidades!*

*La mágica Esperanza anuncia un día
En que sobre la roca de armonía
Expirará la pérfida sirena.
Esperad, esperemos todavía!*

*Esperad todavía.
El bestial elemento se solaza
en el odio a la sacra poesía
Y se arroja baldón de raza a raza.*

*La insurrección de abajo
Tiende a los Excelentes .
El caníbal codicia su tasajo
Con roja encía y afilados dientes.*

*Torres, poned al pabellón sonrisa.
Poned ante ese mal y ese recelo,
Una soberbia insinuación de brisa
Y una tranquilidad de mar y cielo..."*

RUBÉN DARÍO *Cantos de vida y esperanza* (1905)

Los creadores y poetas imbuidos del estilo 1900, decoraron estéticamente con sus curvas, hondas, tipografías y figuras flotantes. Fueron sus imágenes de ensueño y evasión. Hacia 1920 en reacción contra los excesos *Art Nouveau*, se derivó hacia las formas geométricas del anguloso *Art Déco*. Sin embargo, es inevitable observar que existieron conexiones y continuidad entre ambos momentos.



Figs.30 y 31 Eulogio Varela portada *Blanco y Negro* Núm.606, 13 Diciembre 1902
portada *Blanco y Negro* Núm.558, 11 Enero 1902

Tórtola de Valencia de Rafael de Penagos baila grácil, curvilínea y vaporosa en el cartel de 1915.

⁴²⁵ La bailarina renovó la danza. La representa Penagos con turbante, cinto alto y ondulante. Evoca a una bacante con vestido blanco, vaporoso y sandalias. Es de un Penagos modernista pleno de poética 1900. Acercándose a los años 20 y alargando esta cronología, sus mujeres de la vida moderna derivan hacia la esquematización. El artista conoció París y Londres. Sus tipos femeninos evolucionan en consonancia con las modas imperantes. Sus carteles *Déco* se adornan con mujeres que mantendrán componentes simbolistas, recursos decorativos y diseños. Sus formas evidencian una geometrización, líneas quebradas y rasgos perfilados. Conviven en Penagos las mujeres de mantón de Manila y peineta, con las ociosas más cosmopolitas de la vida social. Esas mujeres que van a la última o emulan a reinas exóticas.



Figs.32 y 33 Rafael de Penagos *Tórtola de Valencia*, 1915
mujer Déco de 1942

El *Art Déco* bebió de influencias de Grecia, Egipto, China, Japón, el Arte Negro africano... mezclado con estilos nacionales históricos. El nuevo gusto moderno captó las novedades vanguardistas como el Cubismo. El estilo "total" de la modernidad se extendió a la cotidianidad y sus usos, llenándola de ornamento, funcionalidad y diseño. Los *locos años 20* fueron los años de esplendor del *Art Déco* y su clientela de buena posición. De un primer momento de exceso y suntuosidad ornamental, el estilo evolucionó hacia la sobriedad ortogonal. El *Art Déco* definió una pintura, una escultura propia, cine, moda, joyería, diseño, interiores o mobiliario. Son los años de Josephin Baker o Greta Garbo. *Metrópolis* de Fritz Lang (1926) y *Salomé* de Charles Bryant (1923) son las películas más representativas de la época.⁴²⁶

⁴²⁵ Señalamos el trabajo del especialista Pérez Rojas, Francisco Javier: *Rafael de Penagos 1889-1954 en las Colecciones Mapfre*. Madrid, Fundación Mapfre, 2006.

José Zamora, Varela de Seijas, Ribas, Bartolozzi, Manchón, Bagaría, Echea, Enrique Ochoa, Loygorri, Máximo Ramos, J. Altimira o Ramón Manchón, son otros nombres propios de la ilustración gráfica en tiempos de Penagos.

⁴²⁶ Woody Allen viaja mágicamente al París de ensueño, artístico y noctámbulo de los años 20 en *Midnight in Paris* (2011).

En el caso americano, Baz Luhrmann se basa en la novela de F. Scott Fitzgerald para adaptar *El Gran Gatsby* (2013). La película es decorativa, estética y *Déco* hasta marear y apabullar al espectador. No faltan el *jazz*, la buena vida, fiestas, bebida, pitilleras, el estilo, la moda, corbatas, pajaritas, kimonos, joyas, cortes *garçon*, la locura, la modernidad, velocidad, coches y los rascacielos de Nueva York. Evasiones previas al *Crack del 29*.

El cubano Federico Beltrán Massés (1885-1949) pinta a la actriz Joan Crawford inmersa en la noche de la ciudad muerta que es Venecia. Como vampiresas de rasgos angulosos, las mujeres de los años 20 se visten de *Déco*. Las *Evas modernas* son las nuevas mujeres fatales. De miradas terroríficas y penetrantes. Mujeres de estilo y exquisitez. Refinamiento, suntuosidad, elegancia y cosmopolitismo.



Figs.34 y 35 Federico Beltrán Massés *Joan Crawford*, 1932
Femme au chapeau vert, 1930

La dama del abanico (1924) del artista bilbaíno Fernando (Fernando García Alegría) (1895-1952), se metamorfosea en ave exótica o rareza nocturna.⁴²⁷ Los destellos artificiales del vestido brillan en el jardín simbolista. Fernando viajó a Buenos Aires y París. En la capital francesa contactó con los artistas vascos que allí trabajaban. En los años 30 se estableció en Madrid. Las mujeres *Déco* se decoran con complementos exóticos. El periodo de entreguerras es el momento de la mundanidad, la frivolidad y los adornos varios.



Figs.36-38 Fernando (Fernando García Alegría) *La dama del abanico*, 1924
Capuz Cartel de Carnaval
Antonio de Guezala *Elsette*, 1912

⁴²⁷ Catálogo de la exposición comisariada por Francisco Javier Pérez Rojas *La ciudad placentera: de la verbena al cabaret*. Valencia, Museo del siglo XIX, Generalitat Valenciana, 2003.

Del mismo autor es el catálogo de exposición *La ciudad placentera: noche y día de la vida moderna*. Sevilla, Centro Cultural El Monte, Sala Villasís, 2005.

Menos frívola y cosmopolita pinta Antonio de Guezala (1889-1956) a su esposa Eloísa Guinea de Guezala, hija del artista Anselmo Guinea. El pintor es decorativo y esteticista al milímetro, en todos los detalles de la mesa y los estampados multiplicados. *Horror vacui* en la escena de intimidad familiar. Guezala es uno de los nombres propios del caso de la pintura vasca. Los hermanos Zubiaurre, los Arrúe, los Maeztu, Aurelio Arteta, Adolfo Guiard, Juan Echevarría o Julián Tellaeche, justifican una identidad propia y diferenciada del Arte Vasco. Como Nacionalismo histórico, el caso vasco absorbió modernización y particularidades respecto al resto del arte español.



Fig.39 Antonio de Guezala *Eloísa Guinea de Guezala*, 1916

Antonio de Guezala fundó la *Asociación de Artistas Vascos* en 1911. Trabajó para las revistas *Hermes* y *Arte Vasco*. Conoció las teorías, arte, artesanía, diseño, estética y lenguajes de *Arts & Crafts*. El artista aúna su bagaje cosmopolita con sus raíces locales y populares. En su trayectoria despuntó en artes gráficas y bebió del refinado y hedonista *Déco*, del Cubismo y el Futurismo. Vertientes variadas y difíciles de delimitar. Destacan sus grabados, *ex-libris*, su esquematización, soluciones decorativas, simplificación hacia la geometría, la bidimensionalidad y linealidad. El creador bebe de muchas fuentes como las influencias del Japonismo y la *Secession* vienesa:



Fig.40 Antonio de Guezala cubierta nº1 revista *Arte Vasco*, 1920

*"Lejos del modernismo francés, catalán o inglés, cuya influencia puede rastrearse en algunos pintores vascos, lo que interesa a Guezala es la tendencia a lo constructivo, la preferencia por las líneas rectas y las formas esquemáticas que definen la aportación original de la Secession. Siendo un estilo eminentemente decorativo, la Secession abandona la apoteosis floral y curvilínea del modernismo internacional por la rigidez de la línea y la síntesis formal. Ya no promueve la libertad, sino un ejercicio controlado en línea y color, un equilibrio de superficies que juega con la alternancia rítmica del blanco y negro o conjuga grandes manchas cromáticas con combinaciones decorativas."*⁴²⁸

El pintor se autorretrata anguloso, enojado y fumando. Particular, irónico y caricaturesco *dandy* (a la vasca) con traje, chaleco, corbata y boina. Sobre el fondo con casas esquemáticas. Pose de perfil, altiva y afectada.

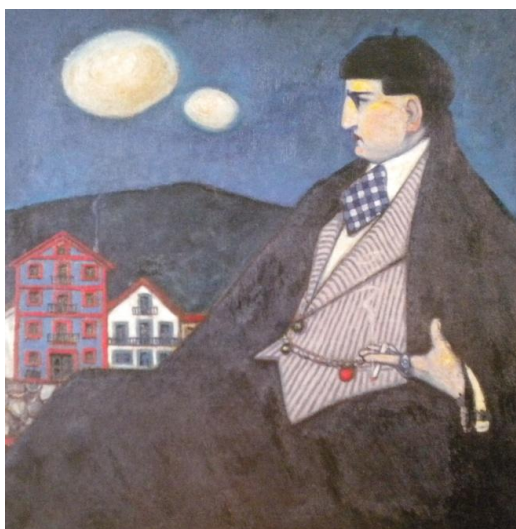


Fig.41 Antonio de Guezala *Autorretrato*, c.1915

Cosmopolitas y profanos son los personajes dibujados por Xavier Gosé (1876-1915). Testigo de las novedades artísticas en Barcelona y los ambientes de mundanidad, *dandysmo* y chisteras de la *Belle Époque* parisina. Dibuja la moda, las máscaras y a las mujeres *dandy* de 1900 y anuncia el estilo que regirá en 1920.



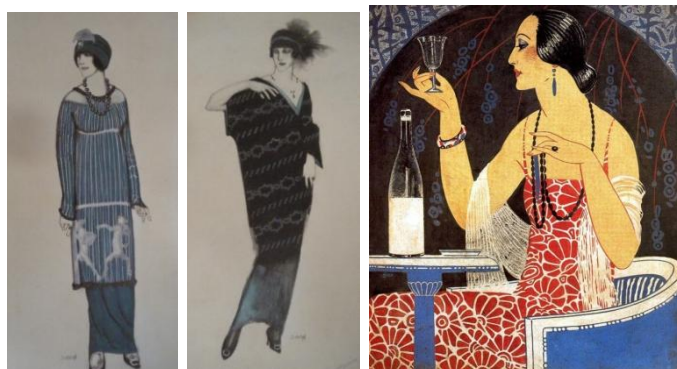
Figs.42-44 Xavier Gosé sin título
Charlotte Wiehe
Aglaé

⁴²⁸ Mur, Pilar: *Antonio de Guezala*. Madrid, Mapfre, 2012, p.16.

Si la complejidad de etiquetas (*Arts & Crafts*, *Secession*, *Déco*, Cubismo), definiciones y estilos varía y se amplía en Antonio de Gueza, en Xavier Gosé ocurre que sus obras anuncian tempranamente el culmen que el *Déco* alcanzó en 1920. Desubica comprobar que el artista murió en 1915:

*"Evolución que incluso podríamos decir que, en ocasiones, Gosé es capaz de intuir antes de llegar a producirse, pues a veces tenemos la impresión de que Gosé se adelanta a desarrollos artísticos que él ya no llegó a contemplar en vida: es el caso del estilo déco, cuyo origen suele situarse historiográficamente en la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925, pero cuyo inconfundible aspecto de geometrización, arabesco, sentido decorativo y simplificación formal podemos ver mucho antes, en obras de los últimos años de Gosé:"*⁴²⁹

Inmerso en la vida social de la *Belle Époque*, Gosé anuncia decoraciones, geometrización y simplificación formal propias del *Art Déco*. Más que rupturas o cambios drásticos entre etapas, observamos preludios, anuncios y encuentros entre momentos. Sus obras representan la vida urbana moderna y la protagonizan mujeres cosmopolitas y refinadas.



Figs.45-47 Xavier Gosé *Maniquí o modelo de vestido*
Maniquí o modelo de abrigo de señora
original para cartel

Coco Chanel y Sonia Delaunay son los nombres propios del mundo de la moda 1920. Es la época de Tamara de Lempicka, Nancy Cunard, de los diseños imposibles y surrealistas de Schiaparelli.⁴³⁰ Es un momento de lujo, arte, sofisticación y consumo. La nueva mujer se viste a la última y se corta el pelo a lo *garçon* en busca del ideal andrógino. La mujer bebe, fuma y se emancipa. Se miman y multiplican los complementos como los sombreros, turbantes, tacones y medias. Los traje-tubo liberan de la rigidez de la moda finisecular, corsés y otras complicaciones. Se acortan las faldas. La nueva mujer es elegante, sofisticada y cosmopolita. Hedonista de estilo y buen vivir, vive acorde con su tiempo, la velocidad y la modernidad.

⁴²⁹ Jiménez-Blanco, M^a Dolores: "Xavier Gosé (1876-1915) El París de la Belle Époque", cat. exp. *Xavier Gosé (1876-1915) El París de la Belle Époque*. Madrid, Fundación Mapfre, 1999, pp.16-17. Rescatamos esta cita de la comisaria de la exposición. Francesc Fontbona y Eliseo Trenc Ballester, completan el estudio del artista.

⁴³⁰ El *Art Déco* fue radiografiado en el ciclo de charlas y proyecciones *Universo Déco*. Madrid, Fundación Juan March, Abril 2015. Los conferenciantes participaron con las sesiones siguientes: Román Gubern "Art Déco en el cine" Estrella de Diego "Vestirse de Déco" Juan Manuel Bonet "Atlas Déco"



Figs.48 y 49 Tamara de Lempicka *Autorretrato en el Bugatti verde*, 1925
Jean Dunand *Madame Agnès*, c.1925-6

El *Art Déco* se identifica como una ruptura frente al exceso curvilíneo del *Art Nouveau*. Sin embargo, observamos que más que una ruptura hay una evolución de nuevos repertorios decorativos cubistas, esquemáticos y geométricos. Se mantiene eso sí, el refinamiento, diseño y exotismos. El *Déco* es otro arte y estilo de consumo de buenas calidades. Nuevo barroquismo voluptuoso y moderno que limita entre la Vanguardia y la tradición. Sus repertorios formales se fueron definiendo y difundiendo a partir de 1914. Será la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas (1925) y la Exposición Colonial (1931) de París, las que marcaron momentos culminantes del estilo. La primera fue su punto de inflexión o definición y la segunda su evolución exótica e influjo del Arte Negro africano.



Figs.50 y 51 Edgar-William Brandt reja *Diane*, c.1924
Francisco Durrio reja para el panteón de la familia Echevarrieta, 1930-1 (réplica de 1940)

"Todas estas vertientes indicadas suponen líneas en proyección que se entrecruzan, definiendo una vía española del art déco con sus múltiples oscilaciones entre lo nacional - regional y lo internacional, lo "contemporáneo" y lo "moderno". La clientela española de los años veinte gustaba, entre otras cosas muchas combinaciones, de estas mezclas de orientalismos e hispanismos." ⁴³¹

Francisco Durrio, Rafael de Penagos, las perversas majas de teja y mantilla de Federico Beltrán Massés o la obra del escultor Victorio Macho (1887-1966), son ejemplos del *Art Déco* español. Traducción hispana del estilo internacional conectado con las Vanguardias y el "retorno al orden".

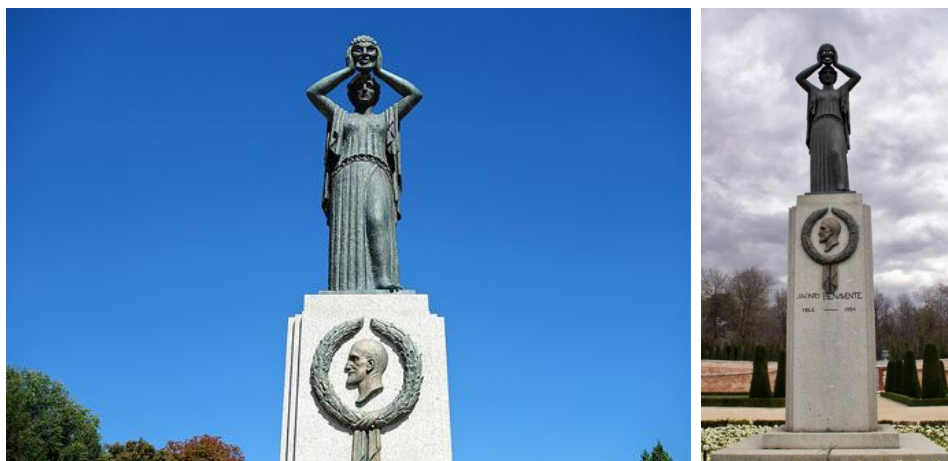


Fig.52 Victorio Macho *Monumento a Jacinto Benavente*, 1954
Parque del Retiro, Madrid

Pintura, escultura, diseño de interiores, mobiliario, cine, artes decorativas o aplicadas... El *Déco* es un estilo total, omnipresente y envolvente como el *Art Nouveau*. Arte sofisticado de consumo para las élites de entreguerras. Escapismo elegante, hedonista, decorativo y estético.



Figs.53-55 Max Le Verrier lámpara figura, c.1925
Daum frères y Louis Majorelle jarrón, c.1925
Jean Dunand escritorio de dama con decoración de peces, c.1940

⁴³¹ Pérez Rojas, Francisco Javier: "Presencia del *Art Déco* en España", cat. exp. *El gusto moderno Art Déco en París 1910-1935*. Madrid, Fundación Juan March, 2015, p.190.

Pérez Rojas señala la arquitectura *Déco* en la Gran Vía madrileña:

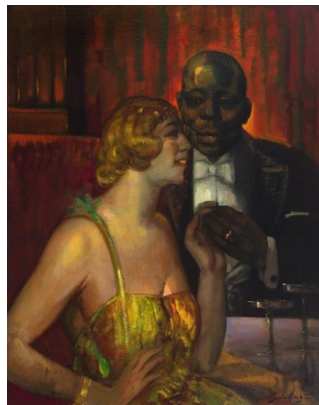
el Edificio Capitol de Vicente Eced y Luis Feduchi, el Círculo de Bellas Artes de Antonio Palacios Ramillo y los Cines Callao de Luis Gutiérrez Soto.

La exposición de la Fundación Juan March está comisariada por Tim Benton, Manuel Fontán del Junco, María Zozaya. Su catálogo se compone de los estudios de Tim Benton, José Miguel Marinas, Emmanuel Bréon, Ghislaine Wood, Tag Gronberg, Evelynne Possémé, Hélène Andrieux, Agnès Callu y Carole Aurouet.



Figs.56-58 Cartier París *Vanity case*, 1925
Jeanne Paquin vestido de noche *Chimère*, 1925
zapatos, c.1920-1929

Jarrones, escritorios y vestidos japonistas... También los años 20 se definen por su moda. Los estímulos *Déco* impregnan zapatos, complementos y todo tipo de caprichos, vanidades, joyas y fetiches artísticos.



Figs.59 y 60 Gustavo de Maeztu *Idilio negro*, 1922-1923
Lily, 1933



Fig.61 Manuel Benedito *Genoveva Vix*, 1918

Genoveva Vix de Manuel Benedito, las noctámbulas de Gustavo de Maeztu⁴³² y las mujeres de los ilustradores de los años 30, representan los tiempos del cabaret, jazz y brindis.⁴³³ Ellas son figurines de moda estilizados. Frecuentan los locales de ocio. Nuevos bailes, tango, copas, vitalidad, bullicio y diversión. Ritmos frenéticos y elitistas.



Figs.62 y 63 Carlos García Rosende *Siluetas de nuestros días* ABC Núm.10189, 19 Enero 1936
Baldrich *La Reina del Cabaret Blanco y Negro* Núm.2216, 3 Diciembre 1933

Las musas *Déco*, andróginas y angulosas, se visten de Cubismo, Arte Negro y modernidad. Las musas simbolistas, curvilíneas y ondulantes, beben de la afectación y espiritualidad prerrafaelita. Pensamos en Beardsley y sus ampulosas túnicas o en *La hermana de las rosas* (1908) del canario Néstor Martín Fernández de la Torre (1887-1938).



Fig.64 Aubrey Beardsley ilustración para *Salomé* de Oscar Wilde (1891)

⁴³² Catálogo de exposición comisariada por Camino Paredes. *Gustavo de Maeztu 1887-1947 Colección del Museo Gustavo Maeztu*. Vitoria, Muse de Bellas Artes de Álava, 2011.

⁴³³ Además del ya mencionado Rafael de Penagos, es el tiempo de otros ilustradores españoles como Ricardo Marín, Carlos Sáenz de Tejada, Ribas, Carlos Masberger, Antonio Barbero, Eugenio Cortiguera ATC (Ángeles Torner Cervera), Bosch, Carlos García Rosende, Antonio Cobos y Baldrich (Roberto Martínez).

Remitimos al especialista Francisco Javier Pérez Rojas y su catálogo de la exposición *La Eva moderna: ilustración gráfica española 1914-1935*. Madrid, Fundación Mapfre, 1997.

Igualmente señalamos el catálogo de exposición comisariada por Adolfo Blanco Osborne y Javier Pérez Segura *El retrato moderno en España (1906-1936) Itinerarios y procesos*. Madrid, Fundación Santander, 2007. Añadimos por último Fer, Briony; Batchelor, David; Woo, Paul: *El arte de entreguerras (1914-1945)*. Madrid, Akal, 1999.



Fig.65 Néstor Martín Fernández de la Torre *La hermana de las rosas*, 1908

Todas ellas son creaciones estilizadas desde 1900 hasta 1930. Bellezas artísticas, decorativas y estéticas. Moradoras de jardines, entornos florales, sueños, torres de marfil e interiores paradisíacos de diseño, modernidad y estilo. Más que una ruptura o una reacción opuesta, observamos una continuidad entre estos momentos. El *Art Nouveau* y el *Art Déco* fueron obras de arte totales, creaciones envolventes. Cambian los repertorios pero se mantiene el trasfondo. Las fechas y los artistas se encuentran y comparan hasta confundir. Complejidad que subraya la difícil definición de etiquetas diferenciadas. Aspiraciones, sueños, elegancia y estilo. Mitología e iconografía propia.

VI. MITOLOGÍA, LITERATURA, WAGNERIANISMO.

"(Un fauno sentado deja que de los brazos se le escapen sendas ninfas. Se levanta.)

EL FAUNO:

¡Tenía unas ninfas!

¡Es un sueño!

No: abrazan

aún al aire inmóvil los límpidos rubíes de sus senos

(Respirando)

y bebo las ansias.

(Golpeando con el pie)

¿Dónde están?

(Invocando al escenario)

*¡Oh follaje, si guardas tú a estas mortales,
devuélvemelas por Abril que hincha tus núbiles
ramas (pues languidezco aún de tal dolencia)
y también por las rosas desnudas, oh follaje!
Nada.*

(A grandes pasos)

¡Las quiero!

(Deteniéndose)

Pero el bello mar raptado

¿fue sólo la ilusión de tus sentidos pródigos?

La ilusión, fauno, ¿tiene ojos verdes y azules

- como flores de dulces aguas - de la más casta?

Y aquella que arrobaba el dulzor del contraste,

¿fue el viento de Sicilia yendo por tu toisón?

No, el viento de los mares al verter el desmayo

a labios demudados de sed, hacia los cálices,

no tiene, por refresco, los contornos tan lisos

al tacto, ni los huesos misteriosos donde bebes

la frescura que nunca los bosques te brindaron.

¡No obstante!...

(Al escenario)

Oh gladiolos marchitos de un pantano

que idénticos al sol despoja mi pasión,

juncas temblorosas de centellas, Decid

que a quebrar yo venía grandes cañas vencidas

por mis labios: y sobre el oro de los sotos

lejanos, inundando el mármol de las fuentes,

ondula una blancura dispersa de rebaño:

y al rumor de mi flauta, cuando afinó los tubos,

vuelo ¿de cisnes? no, de náyades escapa."

MALLARMÉ *La siesta de un fauno* (1865)

a) Mitos.

El canario Néstor Martín-Fernández de la Torre (Las Palmas de Gran Canaria, 1887-1938) pintó a los sátiros de las Hespérides. Convierte las Islas Canarias en su particular paraíso mitológico. Faunos, sátiros, sueños, naturaleza exuberante y circundante. Lujo, ornamento, languidez, ambigüedad, decadencia... Búsqueda de otra realidad.



Figs.1 y 2 Néstor Sátiro del Valle de las Hespérides, 1922-1923
Sátiro

*"LA SONRISA DEL FAUNO
A Manuel Machado*

*Hay rosas que se abren en selvas misteriosas
mustias languidecen, nostálgicas de amores,
sin que haya quien aspire a sus púdicos olores...
¡Hay almas que agonizan lo mismo que esas rosas!*

*Las mariposas tienden sus alas temblorosas,
y en una loca orgía de luces y colores,
ebrias de amor expiran en tálamos de flores...
¡Hay vidas que se acaban como esas mariposas!*

*¡Oh púdicas vestales! ¡Oh locas meretrices!
¿Quiénes son las más hermosas? ¿Quiénes son las más felices?*

*Los hombres preguntaron, a una edad lejana,
a un Fauno que en las frondas oculto sonreía...
Hace ya muchos siglos... Y en la conciencia humana
el Fauno a esa pregunta sonríe todavía." ⁴³⁴*

⁴³⁴ Villaespesa, F., op. cit., p.93.

Recordamos la exposición Bores / Mallarmé. La siesta del fauno. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2012.

Néstor fue otro esteta refinado y ostentoso. Sus lienzos emanaban vitalidad y plenitud. Artista viajado y vivido, refleja el influjo de Moreau y Rossetti. Su obra evidencia calidad y contenidos a nivel europeo. Idealismo desbordante.



Fotografías del artista

"El idealismo choca siempre contra la realidad insomne , y como estábamos - cual hoy - en el Fin de Siglo el sentimiento de ruina, derrumbe y consumación de los tiempos espoleaba y turbaba las imaginaciones. Neurótico y agobiado de premonición - porque la belleza es transitoria y no es perfecta la vida - el artista del Simbolismo, se vuelve en ocasiones ácido, corrosivo, absurdo. O por el contrario - pero complementariamente - comentarista complicado de la muerte y el lujo. Son las dos vetas de lo que se llamó decadentismo. ¿Qué es ser decadente? Básicamente sentirse final y congraciarse torturadamente por ello. Adornarse para perecer, y al tiempo, sufrir la desazón y el agobio de la materialidad, de la vaciedad metafísica de una época que comienza a desmoronarlo todo, sin que el pretendido idealismo triunfe."

*"El decadentismo se une al simbolismo - una de sus facetas - y el resultado es una mezcla de sueño y ruina, de pasión y languidez, de fascinación por el lujo y de apetito bohemio. Buscar otra vida - aún en esta - y chocar siempre contra un muro."*⁴³⁵

Sus pinturas mitológicas desprenden idealización, poetización, estilización y amaneramiento. *El niño arquero* y *Epitalamio* o *Las Bodas del príncipe Néstor*, sirven de buen ejemplo.



Figs.3 y 4 Néstor *El niño arquero*, 1913
Epitalamio o Las Bodas del príncipe Néstor, 1909

⁴³⁵ Villena, Luis Antonio de: "Visiones decadentes en la pintura "Fin de Siglo" española", cat. exp. *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*, op. cit., p.139.

Añadimos la página del museo dedicado al artista:

<http://www.laspalmasgc.es/mnestor/es/museo/coleccion.php>

En *Epitalamio* o *Las Bodas del príncipe Néstor* identificamos una atmósfera de lujo, placer y deleite artístico. Escena galante y marco palatino con balaustrada. El joven Néstor se pinta con una dama enojada de canon manierista. Los púberes (andróginos y perversos frutos prohibidos) sostienen la cornucopia. La *Venus de la rosa* y *Adagio* o *Leda* de envolvente y fluida cabellera, son desnudos idealizados de cuerpos paganos contorsionados. Quimeras refinadas y melancólicas.



Figs.5 y 6 Néstor *Venus de la rosa*, 1913
Adagio, 1903

"PAGANA
A Enrique Gómez Carrillo

*El cisne se acercó. Trémula Leda
la mano hunde en la nieve el plumaje,
en un rojo crepúsculo de seda.*

*La onda azul al morir suspira queda;
gorjea un ruiseñor entre el ramaje,
y un toro, ebrio de amor, muge salvaje
en la sombra nupcial de la arboleda.*

*Tendió el cisne la curva de su cuello,
y con el ala - cándido abanico -
acarició los senos y el cabello...*

*Leda dio un grito, y quedó extasiada...
Y el cisne levantó, rojo, su pico,
como triunfal insignia ensangrentada."* ⁴³⁶

El artista proyectó un ciclo dedicado a los elementos que no pudo concluir (1913-1938). El propósito inicial era dedicar una serie a cada uno de los elementos: aire, fuego, agua y tierra. El *Poema del Atlántico* desborda colores y fulgores potentes. Decorativismo, Esteticismo, mitología y alegorías. El conjunto lo forman ocho lienzos. Pinta los estados de la mar a lo largo de la jornada. Himno a las fuerzas telúricas. Los faunos o angelotes fantásticos y fabulosos se funden con la naturaleza rebasada. Mar onírico de peces gigantes, saturado de brillos y color. Mar violento y también leve. Calma, reposo o éxtasis expansivo. Anhelo, vitalidad, expansión, explosión, sensualidad y sexualidad.

⁴³⁶ Villaespesa, F., op. cit., pp.93-94.



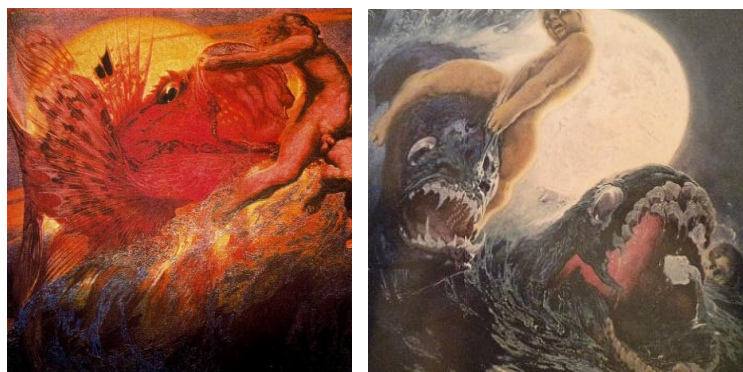
Figs.7-14 Néstor
Poema del Atlántico (1917-1923)
Bajamar
Pleamar



Borrasca
Mar en reposo



El Amanecer
Mediodía



La Tarde
La Noche

"Pudiéramos resumir amplificando al recordar que decadentismo significa desolación y huida. Búsqueda de otra realidad (también en el sexo) y apatía por el presente, sensación de la imposibilidad, de interdicción y de fracaso." ⁴³⁷



Figs.15 y 16 Néstor Posesión, 1911-1913
Poema de la Tierra Mediodía, 1934-1938

El *Poema de la Tierra* se componía de 6 grandes lienzos de una flora y fauna salvaje, libre, primitiva. Las parejas de amantes se retuercen en éxtasis ensortijado. Canto a la vida y el amor. Gigantismo y desnudos musculosos. Habitantes de las paradisíacas Hespérides.

"La imaginación clásica creyó que había otra morada más allá del mundo conocido: en Occidente, donde el sol se ponía, habitaba la muerte. Las islas de los bienaventurados, los Campos Elíseos de Aquiles y las islas de la Fortuna fueron utopías clásicas que, junto con la leyenda de las Hespérides situadas más allá de las columnas de Hércules, han tenido una clave de interpretación que las identifica con la posición de las Islas Canarias y Cabo Verde, frente a otra tradición que las situaba en el lado opuesto, en el mar Negro. Entre tanto, desde la utopía se lograba alcanzar el lugar y las islas eran redescubiertas a finales del siglo XIII, ante Alighieri en el "Infierno" de la "Divina Comedia" retomó el tema atlántico y arrastró a Ulises lejos de Itaca, llevándolo a Occidente para hacerlo naufragar en un lugar donde se veían las estrellas del otro polo y había una montaña tan alta como no había visto nunca." ⁴³⁸

También en Néstor se encuentran los paraísos con los infiernos. Pinta a Hércules de anatomía poderosa en un paraje fantástico y mitológico. Paraísos infernales, clímax o condenas. Cuerpos retorcidos de placer o dolor.

⁴³⁷ Villena, L.A., op. cit., p.141.

El catálogo incluye los siguientes estudios:

Villena, Luis Antonio de: "Néstor, nuevamente ahora", pp.147-153.

Almeida, Pedro: "Perfil biográfico de Néstor", pp.163-175.

⁴³⁸ Alemán, Saro: "Naturaleza y Simbolismo en la pintura de Néstor", íbid., pp.158-159.



Fig.17 Néstor Hércules amasando entre llamas el túmulo de Pirene, 1909

Trabajos, castigos y condenados en el Infierno como los que visitan Dante y Virgilio en la *Divina Comedia* (1304-1321).⁴³⁹ Dante Alighieri (1265-1321) también es una fuente literaria inagotable de mitos y leyendas. Su repercusión iconográfica en las artes no tiene fin. Poema de alegorías, símbolos, medievalismo, estructura numérica y referencia a los elementos, nuevamente. Tránsito desde el Infierno, pasando por el Purgatorio y acceso al Paraíso. De la oscuridad a la purificación, expiación y la iluminación.



Fig.18 William Bouguereau *Dante y Virgilio*, 1850



Fig.19 Manuel Benedito *Dante y Virgilio*, 1904

⁴³⁹ Remitimos a la fuente directa Alighieri, Dante: *Divina Comedia*. Madrid, Cátedra, 2011. González Fernández, Isabel y Benavente, Júlía: *Guía a la lectura de la Divina Comedia*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2007.

Manuel Benedito (Valencia, 1875-1963) pinta a los protagonistas en su bajada a los infiernos dantescos. A Dante le acompaña el autor de la *Eneida* en el descenso.⁴⁴⁰ Contemplan a los condenados retorciéndose de dolor y sometidos como pecadores en los círculos infernales. Intensidad dramática, gestualidad desbordada, pasiones, espectacularidad de dimensión sobrenatural



Figs.20 y 21 Manuel Benedito *Canto VII del Infierno de Dante*, 1904
estudio *El Infierno*, 1904

Desde los abismos, el poeta recorre su camino o iniciación mística. Descendimientos cristianos, cuerpos retorcidos y flotantes, elevaciones paganas. Finalmente, Dante y Beatriz acceden espiritualmente al Paraíso.



Figs.22 y 23 Fernando Cabrera Cantó *Al abismo*, 1906
William Bouguereau *Las oréades*, 1902

⁴⁴⁰ Anteriormente respecto al influjo flamenquista en Benedito, se ha citado el catálogo *Manuel Benedito pintor (1875-1963)*, con la obra completa del artista.

Señalamos los estudios de los especialistas incluidos:

Masiá, Pascual: "La cita del pintor con su público", pp.14-31.

Gracia, Carmen: "Manuel Benedito: un pintor en busca de lo permanente", pp.32-43.

Catalá Gorgues, Miguel Ángel: "El pintor Manuel Benedito, hijo predilecto de Valencia", pp.60-71.

Fontbona, Francesc: "Notas sobre Manuel Benedito en Cataluña", pp.72-75.

Barón, Javier: "Pescadoras bretonas, un cuadro de Manuel Benedito en el Museo del Prado", pp.76-85.

Masiá, Pascual: "Nota biográfica de Manuel Benedito Vives", pp.86-89.

Según el dogma cristiano, la manera de acceder al Paraíso y no ser condenado al Infierno, es cumpliendo los Diez Mandamientos que recogió Moisés. El pintor José Villegas (Sevilla, 1844-1921) pintó su *Decálogo*. Obra culmen del artista sevillano formado en Roma.⁴⁴¹



Figs.24-33 José Villegas Cordero

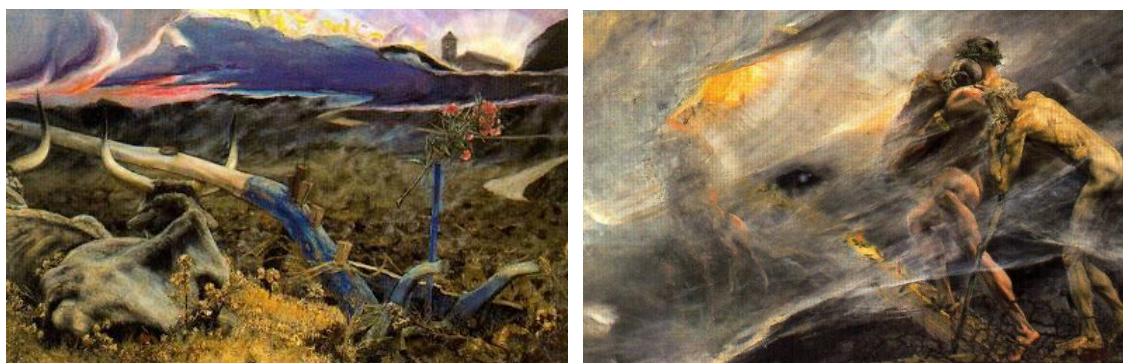
Decálogo (1898-1914)

Mandamiento I:

Muere la materia, no el espíritu

Mandamiento II:

Los males nos circundan y nos abrazan



Mandamiento III:

Descanso

Mandamiento IV:

Ayuda a tus padres



Mandamiento V:

Perdona a tu prójimo

⁴⁴¹ Catálogo de exposición comisariada por Ángel Castro Marín *José Villegas 1844-1921*.

Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2004.

Señalamos la Tesis Doctoral de Ángel Castro Martín dirigida por Ana M^a Arias Cossío (1994): *Vida y obra de José Villegas Cordero*.

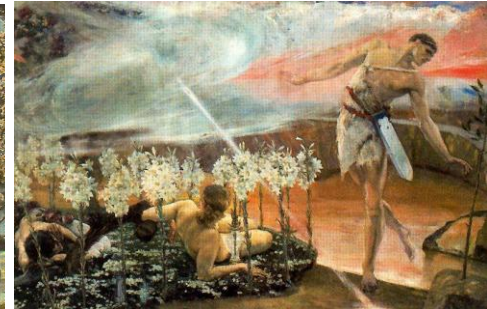
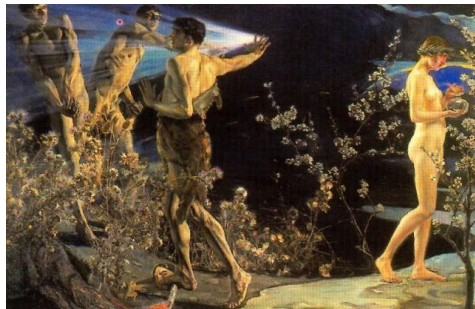


Mandamiento VI:

Únete a la que elegiste de compañera en la vida

Mandamiento VII:

El trabajo ilumina el camino de la fortuna



Mandamiento VIII:

Haz luz que salve al inocente

Mandamiento IX:

Aparte de ti toda tentación que dañe al prójimo



Mandamiento X:

Bendice el pan que produce la fatiga

En relación con el espiritualismo simbolista, Villegas compone la serie al margen de la iconografía religiosa tradicional y con una simbología propia.⁴⁴² Poetiza valores espirituales y el triunfo del bien sobre el mal. Evocaciones y ensueños de compleja iconografía simbolista. El *Decálogo* (1898-1914) tiene su origen en un proyecto de dibujos para una edición de la Biblia editada en Holanda. El plan contaba con la colaboración de Moreau, Puvis de Chavannes, Burne-Jones, Alma-Tadema. Villegas trabaja en consonancia con los artistas europeos como Böecklin o Stuck. Los Diez Mandamientos se completan con un lienzo dedicado a *La Vida* y otro a *La Muerte*. El conjunto de Villegas le ocupó 18 años y lo expuso en 1916 en el Retiro madrileño.

⁴⁴² Catálogo de exposición *José Villegas Cordero (1844-1921)*. Córdoba, Obra Social y Cultural Cajasur, 2001. Señalamos los estudios incluidos:

González López, Carlos y Martí Ayxelá: "La vida cotidiana de los pintores españoles en Roma durante la estancia de José Villegas", pp.17-36.

Pérez Rojas, Francisco Javier: "José Villegas Cordero en Madrid (1901-1921)", pp.37-52.

Castro Martín, Ángel: "José Villegas: Vida y obra", pp.53-103.

Los parajes fantásticos con efluvios y sombras del *Decálogo* de Villegas, son paisajes paganos en Antonio Muñoz (Valencia, 1840-1924).⁴⁴³ Pintor de escenografías monumentales y fantásticas. Consumado paisajista, wagneriano y pintor de historia. Fue premiado con la Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884 por pintar la leyenda de *Los Amantes de Teruel*. Pintó también a *Otelo* y *Desdémona* en 1880. Muñoz Degrain sorprende con sus visiones mitológicas y los paisajes de ensueño granadino. Iluminación efectista, ambientación y dramatización del paisaje sublimado. Nocturnidad de ensueño y monumentalidad mitológica. Antigüedad de divinidades fabulosas.



Figs.34-36 Antonio Muñoz Degrain *El baño nocturno*
El coloso de Rodas, 1914
Safo, c.1908-1909

"PAN
 A M. Ciges Aparicio

*Soy un alma pagana. Adoro al dios bifronte
 y persigo a las ninfas por las verdes florestas;
 y me gusta embriagarme, en mis líricas fiestas,
 con vino de las viñas del viejo Anacreonte.*

*¡Que incendie un sol de púrpura de nuevo el horizonte;
 que canten las cigarras en las cálidas siestas,
 y que las ninfas dancen al son del sistro, expuestas
 al violador abrazo de los faunos del monte!*

*¡Oh viejo Pan lascivo!... Yo sigo la armonía
 de tus pies cuando danzas... Por ti amo la alegría
 y a las desnudas ninfas persigo por el prado.*

*Tus alegres canciones disipan mi tristeza;
 y la flauta de caña que tañes me ha iniciado
 en todos los misterios de la eterna belleza."*⁴⁴⁴

⁴⁴³ Sauret Guerrero, Teresa: *Muñoz Degrain y las poéticas paisajísticas Fin de Siglo*. Málaga, Museo del Patrimonio Municipal, 2008.

Rodríguez García, Santiago: *Antonio Muñoz Degrain pintor valenciano y español*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1966.

⁴⁴⁴ Villaespesa, F., op. cit., pp.91-92.

Volviendo a Benedito, sus musas pintadas emulan a Safo, las ninfas, Afrodita... y otras divinidades del Olimpo. Damas de la aristocracia con *peplo* a la griega posando como patricias romanas. Tono idealista en su ninfa o muchacha de los lirios, de bella y ondeante cabellera rubia. Florencia de distinguida pose, con túnica y fondo de colores fantásticos. Elegancia mundana y paganismo, pintada por la mirada de un simbolista.

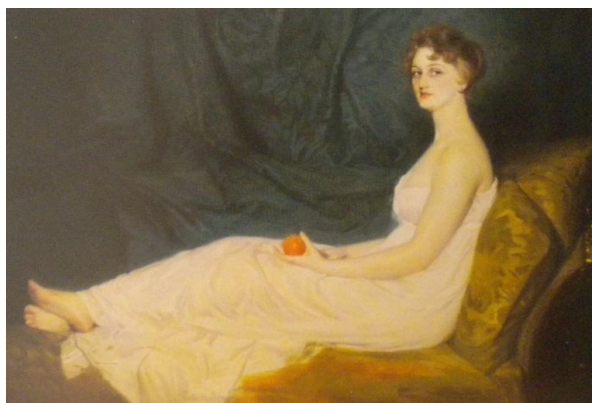


Fig.37 Manuel Benedito *Señora de Moncada*, 1917



Figs.38 y 39 Manuel Benedito *La muchacha de los lirios*, 1910
Florencia, 1930

Benedito, Chicharro y Fernando Álvarez de Sotomayor (Ferrol, 1875-1960) fueron pensionados en Roma.⁴⁴⁵ Fruto de la estancia, contamos con ejemplos de pinturas mitológicas de los tres artistas. Evocaciones de arquetipos de belleza clásica. Interpretaciones simbolistas de la cultura grecolatina. *Orfeo atacado por las Bacantes* de Sotomayor obtuvo la Segunda Medalla en la Exposición Nacional de 1904. Sotomayor poetiza e idealiza los episodios mitológicos con un tono de ensueño y voluptuosidad pagana. Orfeo ha perdido a Eurídice y es descubierto en su retiro. Rechaza a las Bacantes y éstas le atacan.

⁴⁴⁵ Catálogo de exposición conmemorativa del centenario del pintor Manuel Benedito. Introducción Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, Real Academia Bellas Artes, 1976. Del mismo autor *Manuel Benedito*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1958. Sánchez Cantón, Francisco Javier: *F.A. de Sotomayor*. Santiago, Bibliófilos gallegos, 1952. *Sotomayor* exposición Palacio Velázquez. Madrid, Min. Educación y Ciencia, Dirección Patrimonio Artístico y Cultural, 1975.



Figs.40 y 41 Fernando Álvarez Sotomayor *Orfeo atacado por las Bacantes*
Ninfas sorprendidas por un fauno

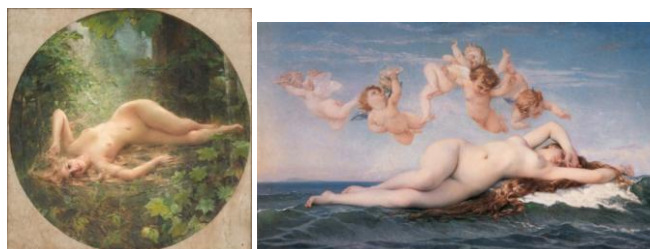


Figs.42 y 43 Fernando Álvarez Sotomayor *Centauro raptor de una ninfa*, 1921
Leda y Júpiter convertido en cisne Salón del Casino de Madrid

Esas indolencias y languideces también nos recuerdan a los salones franceses y sus ninfas *pompier*. Pasivas, frágiles, víctimas fáciles de sátiros y faunos incontrolables. Mujeres frágiles convecinas de las mujeres fatales en el discurso erótico decadente y sus perversiones sexuales inagotables.⁴⁴⁶



Figs.44 y 45 Alexandre Cabanel *Ninfa raptada por un fauno*, 1860
Henri Gervex *Sátiro jugando con una bacante*, c.1874



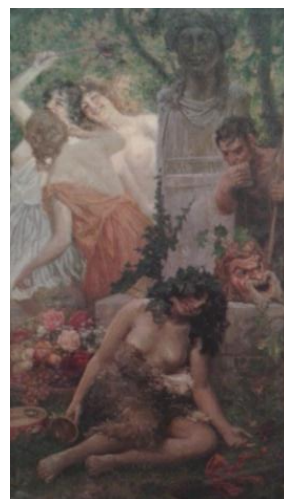
Figs.46 y 47 Léon Comerre *La araña*, c.1905
Alexandre Cabanel *Nacimiento de Venus*, 1863

⁴⁴⁶ Anteriormente nos hemos referido al amplio estudio erótico y perverso de Bram Dijkstra.

Bosques y parajes ideales para el amor libre. Ninfas y bacantes se desnudan en los lienzos de Joan Brull (Barcelona, 1863-1912), Ignacio Díaz Olano (Vitoria-Gasteiz, 1860-1937) o Juan José Gárate Clavero (Teruel, 1869-1939).



Fig.48 Joan Brull *Las ninfas del ocaso*, 1899



Figs.49 y 50 Ignacio Díaz Olano *Amor en el bosque*, hacia 1912
Juan José Gárate Clavero *Bacanal*, 1914

Bacanales lujuriosas, celebraciones bohemias distendidas o vendimias como la idílica y amorosa pastoral de José María Rodríguez-Acosta (Granada, 1878-1941). Abundancia de flores y frutos.



Figs.51 y 52 Manuel Benedito *Sobremesa en el jardín de la Academia*, 1902
Infancia de Baco, 1901

"LAS VENDIMIAS

*Como un cortejo báquico regresaban por la carretera polvorienta los carros cargados con las cubetas llenas de uva. Sobre los serones, algunas mujeres venían tumbadas, mordisqueando los racimos y cambiando bromas subidas de color como los jayanes que rodeaban los vehículos. Eran hembras de suelta lengua y desenvueltos ademanes de faunesas; hembras mercenarias que venían con los hombres para las vendimias y para la siega, que eran sus barraganas, compartían hambres y fatigas, y hacían su lecho nupcial en los trigales rubios o entre los pámpanos de esmeralda; hembras aventureras que habían pululado en los suburbios de las grandes ciudades o se habían escapado de sus hogares honrados para correr los caminos con los gañanes y revolcarse con ellos a la luz de la luna."*⁴⁴⁷



Fig.53 José María Rodríguez-Acosta *Pastoral de Longo*, 1904

"Había unas cuantas guapas, con la belleza bárbara y exasperadora que debieron de poseer las bacantes. Tenían la piel morena, dorada por el sol de todo el estío; los ojos negros, grandes y brillantes, y las bocas rojas y húmedas. Entre los cabellos, despeinados, ostentaban flores rojas, y el cuerpo, duro y elástico, ignorante de la prisión del corsé, moldeábanse lascivamente bajo las ligeras blusillas blancas y las livianas faldas de percal teñidas de vivísimos colorines. Casi todas llevaban los brazos desnudos y los pies descalzos, y rodeaban su cuello con pañuelillos de rabiosos tonos, en que dominaba el verde, la púrpura y el naranja.

*(...) Venían estos a pie, rodeando los carros y retozando con las mujeres, que les arrojaban racimos de vid, exagerando la diversión para exasperar a los pacíficos obreros indígenas (...)"*⁴⁴⁸

Hoyos y Vinent idealiza una arcádica recolecta en *El crimen del Fauno*. El título se publicó en la revista literaria semanal *La Novela Corta* (1916). El autor fue habitual en las publicaciones de la época como *El Cuento Semanal*, *Los Contemporáneos* o *La Novela de Bolsillo*. Firman también en las mismas Eduardo Zamacois, Felipe Trigo, José Francés, Pardo Bazán, Margarita Nelken o Carmen de Burgos *Colombine*. La novela erótica "ligera" vive un buen momento limitando con la literatura galante y decadente. Hoyos y Vinent revisa el mito pagano del fauno, adoptando sus símbolos y alegorías en la trama. Voluptuosidad y sensualidad en cada línea del autor. Evocaciones eróticas en cada guiño. Lascivia y perversión omnipresente como es habitual en el escritor.

*"El paisaje tenía una dulzura geórgica, y el anochecer entero era como una divina égloga. Bajo el cielo, muy pálido, pintado de cobre al poniente, tendíanse los viñedos verdes que el otoño comenzaba a manchar de orfebrerías de oro. Entre la pompa pagana de las vides destacábanse melancólicas las siluetas bíblicas de los olivos plateados; al fondo, sobre leve colina ocre, los blancos tapiales de un convento de monjas, y, por fin, al horizonte, la geológica hostilidad de unas montañas rocosas, que eran como pesadilla agorera en la paz de una Arcadia feliz."*⁴⁴⁹

⁴⁴⁷ Hoyos y Vinent, Antonio: *El crimen del fauno*. Madrid, Emiliano Escolar Editor, 1980, pp.81-82.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, pp.82-83.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, pp.84-85.

En este tono dionisiaco de cortejos amorosos, Eduardo Chicharro (Madrid, 1873-1949) envió como pensionado en la Academia española de Roma el tríptico *Los Amores de Reinaldo y Armida*. La obra fue premiada con Primera Medalla en la Exposición Nacional de 1904.⁴⁵⁰ En la Academia también se formaron por aquella época Marceliano Santamaría o el ya mencionado Fernando Álvarez Sotomayor.



Fig.54 Eduardo Chicharro *El poema de Armida y Reinaldo*, 1904

Eduardo Chicharro se inspira en el Canto XVI de *Jerusalén libertada* de Torcuato Tasso. En el panel izquierdo, pinta el beso de los amantes. El panel central está dedicado a las ninfas que celebran la unión de los enamorados. Finalmente en el panel derecho se encuentra la separación de ambos.



Fig.55 Eduardo Chicharro *Perséfone*, 1931

Su *Perséfone* de inspiración clásica contrasta con la sinuosidad enigmática e inquietante de *Las Tentaciones de Buda*. Según la *Teogonía* de Hesíodo, Perséfone es la hija de Deméter y Zeus. Hades le raptó convirtiéndola en la reina del inframundo. Cuando madre e hija se podía reencontrar, la tierra daba sus flores y frutos. En el momento de la separación y el regreso a los infiernos, llegaba el otoño y el invierno.

⁴⁵⁰ Catálogo de exposición *Eduardo Chicharro Agüera. Eduardo Chicharro Briones*. Segovia, Caja Segovia Obra Social y Cultural, 1998, con texto de Juan Manuel Santamaría. Aguilera, Emiliano M.: *Eduardo Chicharro. Aspectos de su vida, su obra y su arte*. Barcelona, Editorial Iberia, 1947.

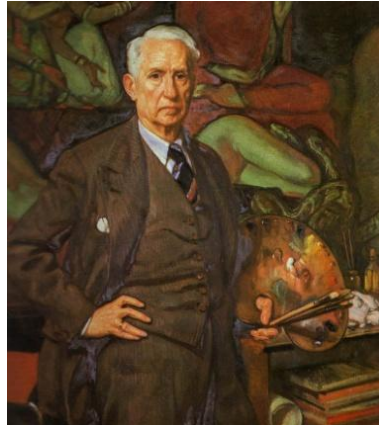
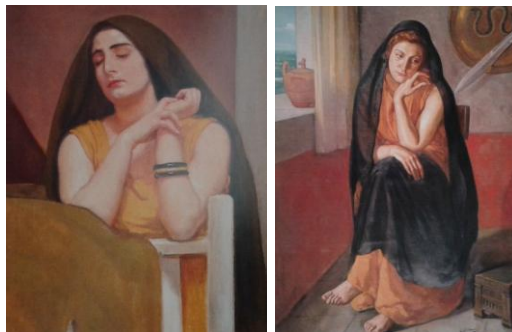


Fig.56 Eduardo Chicharro *Autorretrato*, 1943

Mitos y tragedias presentes en la pintura de Chicharro. También pinta a la trágica sacerdotisa de Eurípides Medea. Es la hechicera que mata por despecho a sus hijos tras el abandono de Jasón.



Figs.57 y 58 Eduardo Chicharro *Manos de mujer*, 1945
Medea, 1945-1946

Ovidio relata en *Las Metamorfosis* el mito del rey de Chipre Pigmalión. Frustrado por no encontrar a una mujer perfecta con la que contraer matrimonio, se dedicó a esculpir bellezas ideales. Su creación más perfecta fue Galatea. Se enamoró de su escultura más sobresaliente. Pigmalión soñaba con que Galatea cobrase vida y la diosa Afrodita le concedió ese deseo al escultor.



Fig.59 Eduardo Chicharro *Pigmalión*, 1925

Estas musas perfectas, amadas y veneradas, son las esculpidas por Mateo Inurria (1867-1924).⁴⁵¹ El Pigmalión cordobés se mueve en lo que Brihuega denomina "modernidad templada" de los avances y novedades artísticas de la escultura. Es el contexto del cambio de siglo hasta la irrupción de las Vanguardias. En Inurria se detectan introspección, melancolía y otras señas propias de la sensibilidad simbolista.

*"(...) Unas veces las detectamos en el adelgazamiento voluptuoso de las formas, otras en la languidez de los gestos, la vulnerabilidad de las fisionomías, la introspección de los semblantes... Aluden a un traslado semántico a ese "otro lugar" que siempre se evoca en la actitud poética simbolista y que vemos reaparecer sugerido entre muchas de las formas producidas por este conjunto de artistas."*⁴⁵²

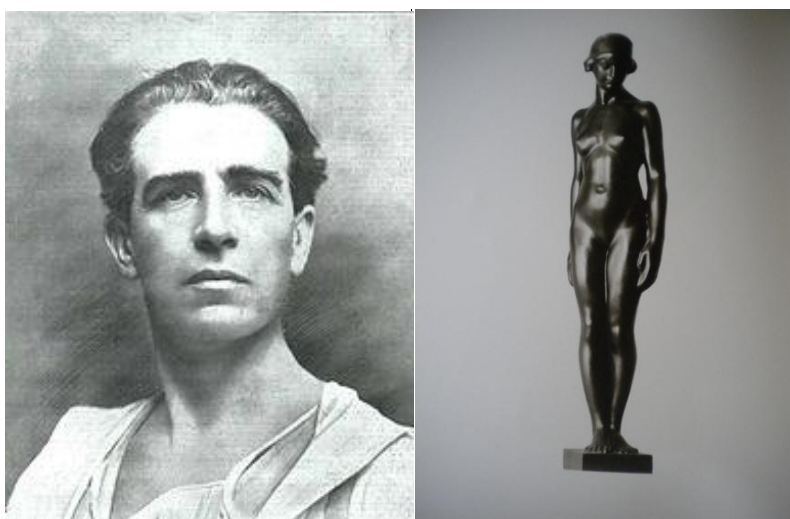


Fig.60 Mateo Inurria *Niña*, 1912-1914

Sus diosas desprenden belleza y languidez. Les rodea una atmósfera de idealidad y de contornos vagos. Poéticas de belleza clásica:

*"(...) están los desnudos femeninos, en los que se aprecia uno de sus grandes aciertos en cuanto a la construcción de una nueva poética de género, de gran ambivalencia ya que da muchas veces la impresión de que ha reducido la imagen de la mujer a un objeto, objeto del deseo masculino por supuesto. Se trata de una lectura plana, aparentemente de escaso vuelo, pero de la que nos redime de inmediato el propio escultor mediante una serie de hallazgos técnicos, materiales y conceptuales, plenamente modernos y contemporáneos, que son los que en definitiva, han cautivado nuestra mirada y mantienen hoy en día la actualidad de muchas de sus obras."*⁴⁵³

⁴⁵¹ Remitimos al catálogo de la exposición comisariada por Jaime Brihuega y Javier Pérez Segura *Mateo Inurria y la escultura de su tiempo*. Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, Fundación Cajasur, Fundación provincial de artes plásticas Rafael Botí Diputación de Córdoba, Junta de Andalucía, Universidad de Córdoba, 2007.

El catálogo incluye estudios de los comisarios, Ramón Montes Ruiz, Isabel García, Carlos Reyero, Carmen Bernárdez Sanchís y Diana B. Wechsler.

⁴⁵² Brihuega, J.: "A propósito de la escultura mooderna en España. Entre el cambio de siglo y la eclosión de las Vanguardias sobre las tres dimensiones del espacio (1900-1925)", en *ibid.*, p.41.

⁴⁵³ Pérez Segura, J.: "Inurria entre la multitud. Paseos, sin guía, por la escultura contemporánea, en *ibid.* p.61.



Figs.61-63 Mateo Inurria *Deseo*, 1915

La parra, 1920

Crisálida, 1923

Las divinidades de Inurria son sugestivas visiones de ese mundo onírico de los paraísos simbolistas. Edenes paralelos y evasivos de melancolía, serenidad y laxitud. Refugios de calma y silencio. Arcadias de tradición clasicista.

"VENUS DE MILO
A Antonio de Hoyos

*De la Grecia y la Italia bajo los claros cielos,
en tu honor se entornaron los más dulces cantares,
y ofrendaron las vírgenes al pie de tus altares
las tórtolas más blancas y sus más ricos velos.*

*Hoy, triste y solitaria, en el parque sombrío,
carcomida y musgosa, los brazos mutilados,
bajo la pesadumbre de los cielos nublados,
el mármol de tu carne se estremece de frío.*

*¿Dónde se alzan ahora tus templos, Afrodita?
Ya la pánica flauta en los bosques no invita
a danzar a los sátiros danzas voluptuosas.*

*Ha huído la alegría, ha muerto la belleza...
No hay risas en los labios, y una inmensa tristeza
cubre como un sudario las almas y las cosas. "*⁴⁵⁴

⁴⁵⁴ Villaespesa, F., op. cit., p.94.

Otros poetas hispanoamericanos de la onda modernista como Villaespesa fueron: Manuel González Prada, Manuel Curros Enríquez, Salvador Díaz Mirón, José Martí, Ricardo Gil, Salvador Rueda, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, José Asunción Silva, Manuel Reina Montilla y por supuesto Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Machado...

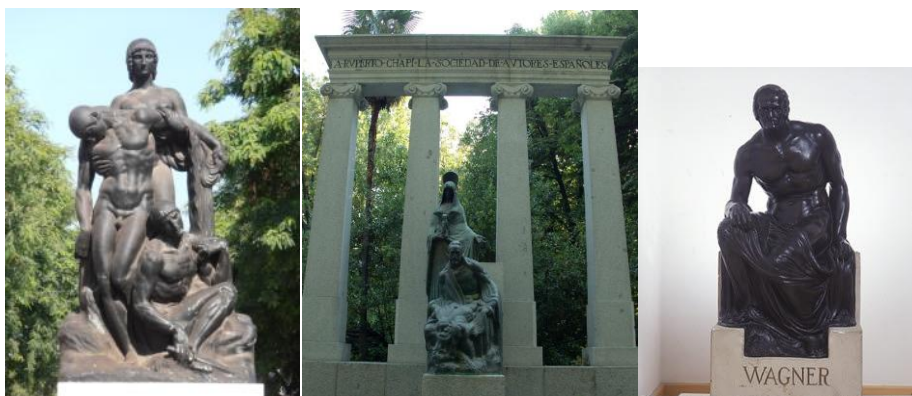
Inurria es el escultor de las diosas y Julio Antonio (Tarragona, 1889-1919) el de los héroes.⁴⁵⁵ Es el momento artístico de la recuperación moderna de lenguajes clásicos. El Simbolismo una vez más, se alarga cronológicamente hasta encontrarse con nuevos lenguajes. Mediterraneísmo, Clasicidad, Retorno al Orden, Metafísica. También señalamos a los Noucentistas Clará, Casanovas o Hugué.



Fig.64 Julio Antonio *La Poesía*, 1914

"Incluso cuando Julio Antonio adopta un registro clásico de talante "cuasi filológico", la táctil turgencia del envoltorio formal clásico-arcaizante de sus figuras inicia, sin embargo, el puente sensorial a través del que pretende que se conduzca la mirada del espectador, confraternizando casi carnalmente con la idea. Algo que se manifiesta simétricamente inverso cuando, por ejemplo en sus paradigmas de "la raza", el artista parte de lo "cuasi hiperrealista" para elevarlo semánticamente a la categoría de un modelo intelectual, inexpugnablemente esférico. Algo parecido a esto último propuso también Victorio Macho en realizaciones anteriores a ese "bourdellismo" estentóreo con el que acabaría desembocando en una manifiesta "tentación déco." ⁴⁵⁶

Volvemos a Brihuega quien habla de "Idealismo Novoclásico" en Julio Antonio. Lenguaje visual cargado de aplomo, arcaísmo, simbología, idealismo y metafísica. Julio Antonio y su inseparable compañero de estudio Miquel Viladrich, excursionistas y conocedores de la España profunda y folclórica. Ambos se movieron en los círculos artísticos madrileños. El escultor conoció la obra de Donatello y Miguel Ángel en un viaje a Italia.



Figs.65-67 Julio Antonio *Monumento a los Héroes de Tarragona*, 1911-1916
Monumento a Chapí Retiro, Madrid
Monumento a Wagner, 1912

⁴⁵⁵ Catálogo de exposición *Julio Antonio 1889-1919*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001. Comisariada por Carmen Fernández Aparicio. Con textos de la comisaria, Antonio Salcedo Miliani y Lucia García de Carpi.

⁴⁵⁶ Volvemos a rescatar una cita del estudio de Brihuega en el catálogo de Inurria, op. cit., p.51.

El *Monumento a los Héroes de Tarragona* conmemora a los hombres que habían defendido la ciudad del asedio francés en la Guerra de Independencia. Recrea el escultor la Tarragona romana. La mujer simboliza la ciudad, erguida, esbelta y serena. Sostiene el cuerpo del héroe muerto con un herido a sus pies. Piedad laica que remite a Miguel Ángel. Evocación clásica también en los monumentos a Chapí y Wagner ataviados con túnicas. El primero ubicado en el Retiro madrileño, fue un encargo de la Sociedad de Autores (1917). Enmarcado con columnata de pilares jónicos y dedicatoria. Le acompaña una inspiradora figura femenina con *peplo* griego, teja y mantilla españolas. Porta la figura alada de la victoria o *Niké*. La Sociedad Wagneriana de Madrid encarga el monumento a su compositor idolatrado. Wagner sedente, anatomía heroica y pensativo. Gestos concentrados los de los compositores.

Mariano Benlliure (Valencia, 1862-1947) se diferencia de esos héroes circunspectos y heroicos. El escultor canta al amor juvenil en *Idilio*.⁴⁵⁷ La amorosa y melosa pastoral formaba pareja con *Canto de Amor* para el salón de música del palacete madrileño de Gustavo Bauer. La joven sonrojada recuerda al amado. Danzan los querubines sobre el pedestal de relieves clásicos con Cupido, Venus, Adonis y las Tres Gracias. Esculturas de perfección técnica, lirismo y delicadeza bucólica.



Figs.68 y 69 Mariano Benlliure *Idilio*, 1896
Canto de Amor, 1898

Benlliure esculpe a *Cléo de Mérode*, obra plenamente simbolista, mucho más subyugante, venerable y alucinante. Nada melosa en comparación con las esculturas anteriores. Bailarina afamada de la época y mito de la *Belle Époque*. Musa inspiradora de Manuel Benedito o Giovanni Boldini, entre su larga lista de admiradores. Rodeada de un halo o aura inexplicable de intensidad e inmaterialidad simbolista. Sensualidad, delicadeza e idealización etérea. Gesto sereno de abandono con los ojos cerrados y cabeza ladeada.

⁴⁵⁷ Catálogo de exposición *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Centro del Carmen Valencia, 2013. Muestra comisariada por Lucrecia Enseñat Benlliure, Leticia Azcue Brea. Textos en el catálogo de José Luis Díez, Mikel Lertxundi Galiana, Lucrecia Enseñat Benlliure, Carlos Reyero, Leticia Azcue Brea, José Manuel Matilla, Mario Fernández Albarés, Antonio Bonet Correa.



Figs.70 y 71 *Cléo de Mérode*, 1910
Retrato de Cléo de Mérode (1901) por Giovanni Boldini



detalles *Cléo de Mérode*, 1910

Es hipnótico y narcótico contemplar de cerca esta obra de ensueño. Su gesto introspectivo, el cabello acuoso con su célebre recogido en *bandós*. Sus contornos de una piel inexplicablemente inmaterial. Diosa evanescente casi translúcida que emana del bloque de mármol. En el pedestal un bajorrelieve de bacantes en apasionada danza. Frenética fiesta dionisiaca de ménades ondulantes y sátiros con crótalos. Bellezas legendarias y moradores de los paraísos mitológicos.

"BAQUICA
 A Salvador Rueda

*¡Brindad , chocando las doradas copas,
 por la madre común Naturaleza,
 que en los brillantes átomos del vino
 todos los goces de la vida encierra!*

*Coronadas de pámpanos las sienes,
 a compás de la alegre pandereta,
 hagamos renacer con su bullicio
 las bacanales de la antigua Grecia.*

*En estantes que brillan como el oro,
colocadas en fila, las botellas
a apurar nos invitan sus licores,
que al bañar los cerebros donde llegan,
hacen surgir paisajes y episodios,
fragor de luchas y tronar de fiestas.*

*Málaga nos dará sus dulces vinos,
ardiente cual su sol y cual sus hembras,
que esparcen de sus playas la alegría
y de sus ricas flores las esencias.*

*Sanlúcar , su olorosa manzanilla,
que huele a mejorana y alhucemas,
y nos recuerda zambras y cantares
al son de melancólicas vihuelas;
de la lidia el brillante panorama,
y de Sevilla las lujosas ferias.*

*Jerez, su rico caldo generoso,
dorado como el trigo de sus eras,
que hace soñar con árabes palacios,
rostros morenos y floridas rejas,
donde la luna pálida los novios
las nimiedades de su amor se cuentan.*

*También Champaña verterá entre sus espumas
su cristalino néctar,
que semeja, al caer sobre las copas,
brillante lluvia de azogadas perlas.*

*El Rhin hará soñar con cielos grises,
con catedrales que hasta el cielo llegan,
castillos de vetustas tradiciones,
y vírgenes de rubia cabellera.*

*A través de Falerno, admiraremos
los célebres canales de Venecia,
de Nápoles el golfo transparente
donde el Vesubio su fulgor refleja;
de Roma antigua, las sagradas ruinas,
y las joyas y templos de Florencia.*

*Chipre nos mostrará las verdes islas
que surgen de los mares, cual Nereidas
coronadas con de flores, y de Venus
evocará las lujuriosas fiestas...*

*¡La historia entera de la especie humana
encerrada se encuentra en las botellas !*

*¡El amor es mentira!... Es la nostalgia
del alma errante que en lo eterno sueña...*

*¿Justicia? ¿Religión?...¡Monstruos horribles
que el despotismo y la ignorancia engendraban!
¡Vallas donde los débiles se acogen,
porque para luchar no tienen fuerzas!*

*¿La gloria?... ¿Anhelos de las almas, humo,
que más se pierde cuanto más se eleva!*

*Hoy sólo la Verdad, como en un trono,
sobre el mundo se sienta,
y en sus fulgores nuestras ansias mueren
cual mariposas que en la luz se queman.*

*De mitos despojó las religiones;
de Dios los templos, y en las aras viejas,
sólo como antigualla de museo,
Cristo clavado en el madero queda.*

*Los que sentís las náuseas del hastío,
los que dejasteis en la abrupta senda
ensueños e ilusiones, cual corderos
que entre las zarzas sus vellones dejan;
almas por la desgracia combatidas,
filósofos sin fe, tristes poetas,
cantores del dolor que en débil cuerpo
arrastráis, como un fardo, el alma muerta,
¡bebed, porque es el vino la alegría!...
¡La única religión que hay en la Tierra!*

*¡El prestará vigor a los sentidos
y nueva sangre a las exhaustas venas!*

*¡Brindad por ese coro de hermosuras
de labios de coral y ojos de estrellas,
que entre sus brazos nuestra dicha ahogaron,
como ahoga a los árboles la hiedra!*

*¡Brindad por ese mundo de injusticias
que a nuestras plantas desquiciado rueda!
¡Por el ansia imposible!... ¡Por el vuelo
que hasta la luz de los insectos lleva!...*

*Y cuando entre sus brazos vaporosos
la embriaguez nos envuelva,
¡hundamos un puñal en nuestros pechos
para que nunca despertemos de ella!"* ⁴⁵⁸

⁴⁵⁸ Villaespesa, F., op. cit., pp.44-46.

b) Leyendas.

"La vida es extrañamente fácil y dulce con ciertas personas de gran distinción natural, inteligentes, afectuosas, pero capaces de todos los vicios, aunque no ejerciten ninguno públicamente y no se les pueda atribuir con certeza ni uno solo. Tienen algo de sutil y secreto. Además su perversidad da algo de excitante a las ocupaciones más inocentes, como pasear de noche por los parques."

"(...) el mundo de las artes es muy diferente; todo artista es un farsante, está peleado con su familia, no lleva nunca sombrero de copa, habla una lengua especial. Se pasa la vida esquivando a los alguaciles que van a embargarle y buscando disfraces grotescos para bailes de máscaras. Sin embargo, producen constantemente obras maestras, y en la mayor parte de ellos el abuso del vino y de las mujeres es la condición misma de la inspiración, si no del genio; duermen de día, pasean de noche, trabajan no se sabe cuándo, y, siempre con la cabeza hacia atrás, dejan flotar al viento una corbata suelta; se pasan la vida liando cigarrillos."

El mundo de los teatros apenas difiere del de las artes; en él no se practica en grado alguno la vida de familia, es una gente caprichosa e inagotablemente generosa. (...) llevan en el alma los sentimientos expresados en las obras maestras que representan en nuestros teatros. Tienen una memoria prodigiosa y un atuendo perfecto."

PROUST *Los placeres y los días* (1894)

Antonio Juez (Badajoz, 1893-1963) combina los mitos de la cultura clásica con atrezo flamenquista, japonista y espacios orientalistas. Su ciclo de pinturas para los almacenes pacenses *La Giralda*, adquieren un carácter escenográfico y exotista. Se aderezan de indolencia e idealización. Marcos de carácter legendario.⁴⁵⁹ Venus desembarca de la concha en las playas de Citerea. Ella es la diosa que cautiva al caballero Tannhäuser en la ópera mitológica de Wagner.



Fig.72 Antonio Juez *Venus*, 1937

⁴⁵⁹ Catálogo *Antonio Juez*. Badajoz, Museo de Bellas Artes de Badajoz, Diputación de Badajoz, 2002. La publicación cuenta con sendos estudios de especialistas de la Universidad de Extremadura.

Citamos los siguientes:

García Mogollón, Florencio Javier: "El ambiente cultural y artístico pacense en la época de Antonio Juez", pp.43-51.

Méndez Hernán, Vicente: "El mundo personal de Antonio Juez Nieto", pp.53-94.

"Trayectoria artística", pp.95-119.

"La pintura de Antonio Juez", pp.121-152.

"Antonio Juez y sus colaboraciones en revistas y novelas ilustradas", pp.153-164.

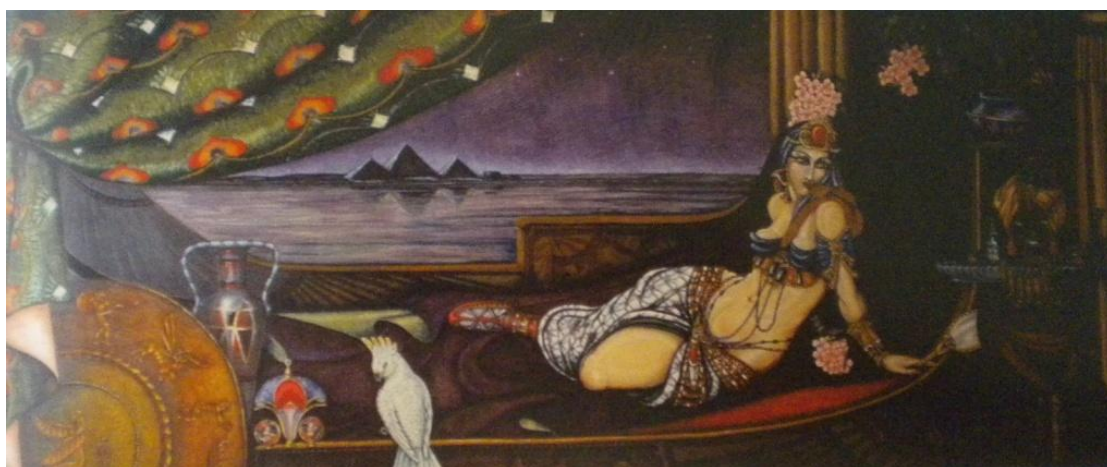
García Mogollón, Florencio Javier: "La obra literaria de Antonio Juez Nieto", pp.191-228.



Figs.73-76 Antonio Juez
Carmen, 1936



Haru-Ko. La Princesa Primavera, 1936



Cleopatra, 1936



Bael Kiss o la Reina de Saba, 1936

Carmen, Haru-Ko, Cleoptara y la Reina de Saba conforman junto a Venus, el conjunto de Juez. Cortejo palatino de mujeres fatales míticas. El pintor conoció París, Lisboa y Barcelona. Se movió en el ambiente artístico madrileño de la *Belle Époque* más castiza. Es el Madrid decadente del Nuevo Café de Levante, el Café Pombo, Anita Delgado, La Fornarina, Pastora Imperio, La Argentina o Tórtola de Valencia. Son los círculos noctámbulos de Álvaro Retana, Antonio Hoyos y Vinent, Valle-Inclán, Baroja, Romero de Torres, Anselmo Miguel Nieto... artistas, intelectuales, literatos, tertulias y cafés cantantes.⁴⁶⁰



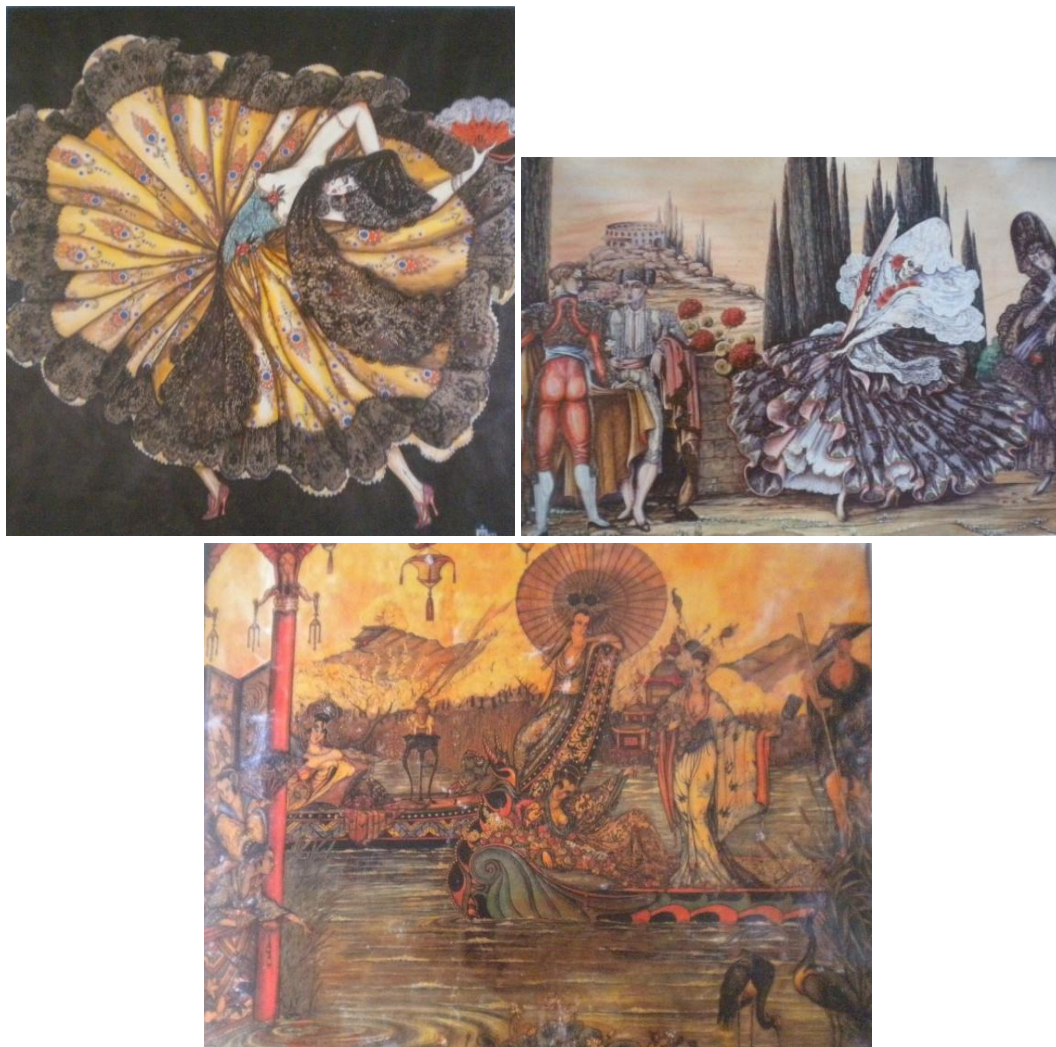
Figs.77 y 78 Manuel Bujados *Comedia Palatina* La Esfera nº532, 15-III-1924
Musas La Esfera nº348, 4-IX-1920

En Juez volvemos a reconocer esos paraísos de evasiones y exotismos. Originalidad, distinción y elegancia en su persona. Fetiches, complementos, caprichos y sofisticación. Ambigüedad y teatro. Escenas legendarias e inspiradoras. Recordamos también los espacios palaciegos de las cortesanas de Manuel Bujados. Templos y palacios de las musas. Rememoramos las intrigas fantásticas en el castillo de *Axel* (1890), drama de Auguste Villiers de L'Isle-Adam (1838-1889).⁴⁶¹

⁴⁶⁰ En los cenáculos literarios también se movieron Eduardo Zamacois, Pedro de Répide, Emilio Carrère, Pedro Mata, Ramón Goy de Silva, Alberto Insúa, José Francés, Alfonso Vidal y Planas, César González Ruano, José Ojeda y Manuel de la Peña.

⁴⁶¹ Villiers de l'Isle-Adam: *Cuentos crueles*. Madrid, Cátedra, 2011.
Esta obra fechada en 1883, *La Eva Futura* (1886) e *Historias insólitas* (1888) son otros títulos del mismo autor. J. Lorrain, J. Barbey D'Aureville, J.K. Huysmans, J. Richepin, O. Mirbeau, R. de Gourmount o M. Schwob también se movieron en el bucle decadente.

Se fusionan y confunden nuevamente Flamenquismo, Exotismo, Orientalismo, Japonismo y un *Art Déco* castizo y erótico. Evocaciones, viajes, leyendas y quimeras. Ambientes lejanos, opulentos, épocas remotas, civilizaciones antiguas, flamenco y toros. Trabajos de minuciosidad, preciosismo, *horror vacui*, morbo y malditismo. Decorativismo, Esteticismo, alegorías y símbolos.



Figs.79-81 Antonio Juez *La maja de oro*, 1916

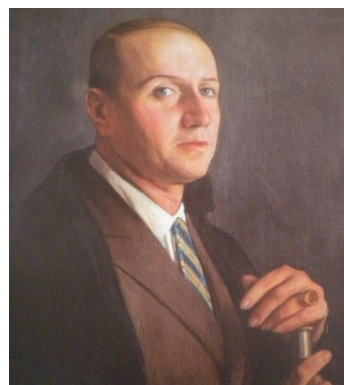
La novia del torero, 1944

La fiesta del almendro florido, 1920

Antonio Juez se autorretrata y es retratado con mucho atrezo y artificio. Gorguera, puñetas, puntillas y en el recuerdo El Greco. Sombrero de ala ancha, capa, bastón y sortijas, engalanan sus pinturas de caballero renacentista. Refinamiento, fetiches, sofisticación y autosugestión decadentista. Esbeltez y canon alargado. Badajoz envuelta en negrura, nocturnidad y muerte. Ciudad natal y fondo escenográfico con la torre de la Catedral y el Guadiana. Juegos teatrales y amaneramientos que perfilan su imagen. Laxitud y androginia. Una vez más, un simbolista de poses muy afectadas. Visto y vestido como un primitivo o pintor flamenco. Ambigüedad, ideal andrógino, transgresión, miradas hipnóticas y perversas...



Figs.82 y 83 Retrato de Antonio Juez por J. Moisés Núñez, 1919
Antonio Juez Autorretrato, 1924



Figs.84 y 85 Retrato de Antonio Juez por Fernando Moreno Márquez
Retrato de Antonio Juez por Adelardo Covarsí, 1947

*"Ser decadente fue para los simbolistas - en la apariencia - una mezcla de muerte y lujo. De reyes agónicos y remotos recamados de joyas, y de una sensación (vaga, eficaz) de vencimiento y melancolía. Mas por debajo de todo ello - más profundamente - ser decadente es sentirse el final de algo, ser idealista y percibir la profunda injusticia de la vida, y al tiempo aceptar que todo es así y hasta complacerse - no sin ironía - en aderezos (mito y oro) que tratan, imposiblemente, de llenar el vacío. El decadentismo es algo serio y duro (analícense los versos de Laforgue o los personajes de Huysmans)"*⁴⁶²



Fig.86 Antonio Juez *Heliogábalo*, 1926

⁴⁶² Villena, Luis Antonio de: "Introducción" de la novela *La vejez de Heliogábalo* de Antonio de Hoyos y Vinent. Madrid, Mondadori, 1989, p.12.

Antonio de Hoyos y Vinent describe en su novela *La vejez de Heliogábalo* (1912) el ocaso de la vida de un *dandy*. Claudio rememora su pasado de crápula y elegante vividor. Mundano bien acompañado que vuelca en su vida oropeles y mitos. Estas leyendas coinciden y se confunden con los del propio autor del libro.

*"¡El poeta! Él también tenía algo de poeta. Sonrió con una ternura suavemente irónica al recuerdo de sus versos. ¡Pobres versos suyos, tan endeble, tan frágiles, qué lejos quedaban de sus sueños! Las palabras de Oscar Wilde retornaron a su memoria: "El solo de hecho de haber publicado un libro de sonetos de segundo orden, hace a un hombre encantador. Vive el poema que no supo escribir como otros escriben el poema que no osaron vivir." ¡Justo! Fue él eso, ¡un poeta de la existencia! Habíala cincelado como una joya; para él, la vida era una obra de arte, algo superior a un cuadro, a una escultura, a un libro, porque era más complejo y fundía en sí algo de todos ellos. Poseía el sentido del bello gesto, de la postura (espiritual y material) elegante, de la oportunidad, de la frase feliz. (...) Amaba todo lo grande, todo lo trágico, y lo mismo sentía la belleza en la placidez de un paisaje de égloga o en la magnificencia de una marina bravía que en las escenas canallescas de los suburbios. Sus nociones del bien y del mal, nunca claramente definidos, se habían fundido en una noción estética, única. ¡La belleza, fuera como fuera, fuera donde fuera! Y bello era para él el heroísmo y la canallería, el amor y la lascivia."*⁴⁶³



Fig.87 Lawrence Alma-Tadema *Las rosas de Heliogábalo*, 1888

"De haber nacido en otros tiempos - pensó -, hubiérase sido uno de esos fastuosos emperadores que han llenado la Historia con la llamarada de sus crímenes. Tal vez hubiese danzado, cargado de preseas, de sedas y de aromas, ante la piedra que representaba al Sol como Heliogábalo, o asistido impasible al incendio de Roma como Nerón, o hubiese, en más cercanos días, sido un príncipe mecenas, sutil, manejador de venenos, rival de los Médicis, los Borgias y los Valois, mientras que ahora...

*Ahora era un pobre señor, un poco ridículo, a quien por ironía sangrienta había llamado no sé quién, en un rato de buen humor, el señor Heliogábalo."*⁴⁶⁴

⁴⁶³ Hoyos y Vinent, A., *ibid.*, pp.72-73.

⁴⁶⁴ *ibid.*, p.73.

Heliogábalo asiste como espectador deleitado ante la muerte cruel de los invitados a su banquete asfixiados por un manto de flores. El marco de la antigüedad idealizada (e incluso sentimental o almibarada) en Alma-Tadema contrasta con el trasfondo cruel de la escena. Opulencia, decoración, laxitud, lascivia y exotismo en la versión de Antonio Juez. Al igual que el legendario emperador, Claudio genera mitos siniestros y fascinantes en torno a su persona (o personaje).

"Despechado Claudio, demasiado altivo para sufrir humillaciones, quiso vivir solo, aislado en su torre de marfil, sin más amigos que sus libros, ni más compañeros que sus pensamientos. (...)

Aburríase al parecer. Las horas hacíansele interminables. ¡Si al menos tuviese una pasión como aquella que llenó su vida veinte años antes!"

*"Por las noches, lanzábase solo por las calles, al amparo de las tinieblas. Envuelto en un gran abrigo de alto cuello, o bien embozado en española capa, recorría los barrios bajos, paseaba tabernas, buñolerías y chiscones, entre busconas, chulos y rufianes; corría juergas miserables en los sucios y malolientes reservados de los cafés conciertos, y aún alguna vez, tentado por una prójima de embadurnada cabellera, ofició en el altar de la Venus canalla."*⁴⁶⁵

El decadente prefiere estar solo a estar mal acompañado. Sin lugar a dudas y sin piedad. O blanco o negro, todo o nada. En su radio de acción no hay cabida para personajes vulgares porque no lo permite. Sin medias tintas y sin matices. Estos enfermos de idealismo únicamente saben estar solos o muy bien acompañados. Extremadamente y perversamente bien acompañados.

*"Poco a poco fue surgiendo una corte a su alrededor. Gentes ambiguas, mujeres de dudosa fama, damas puestas en entredicho por la sociedad, extranjeras equívocas, americanas del Sud que no sabía de dónde venían ni adónde iban, cantantes famosas, trágicas de renombre, mujeres galantes a quienes un matrimonio in extremis había cobijado con un título nobiliario, grandes artistas ignorados, genios no comprendidos - virtuosos del violín que agitaban las melenas con gesto de león enfermo, pintores de impresión que se emborrachaban con ajeno para trazar sus cuadros, poetas acusados de perversidades procesables -, vividores o curiosos de cosas extraordinarias, pulularon en sus salones."*⁴⁶⁶

Parece complicado creer que haya algún decadente cuyo dogma personal (privado, íntimo e intransferible), cuente con menos de Diez Mandamientos. Entre uno de ellos, acompañarse de personas degeneradas, exquisitas y excepcionales es primordial y casi obligatorio. Esos mundanos y vividores extraordinarios le satisfacen plenamente. Le estimulan y le hacen flotar. El *dandy* disfruta de la buena compañía. Es su narcótico favorito. Ellos y ellas son sus dosis necesarias. Estos ruidosos y transgresores son una de sus debilidades confesables. Cuando llega el momento, el simbolista abandona la juerga, el carnaval o la mascarada. Sale de escena y vuelve a retirarse a su templo o torre de marfil.

"Fueron un grupo seductor y malafamado, por sus heterodoxias sexuales y sus gustos disidentes en casi todo, que atraía y repelía, al que muchos querían acercarse y siempre objeto de comedillas."

⁴⁶⁵ *ibid.*, pp.80-81.

⁴⁶⁶ *ibid.*, p.75.

"Naturalmente el gran señor decadente, el monstruo, suele ir acompañado de un cortejo entre teratológico y galante, que es la galería del mundo ambiguo y perdido: Mujeres de insinuaciones lésbicas, cocottes o furcias de ruín pelaje, chulitos refinados y ambidextros, que tanto parecen ir con mujeres como con hombres (...) que simbolizan la fuerza primigenia y bruta, por la que el decadente (en puro contraste) siempre se siente atraído." ⁴⁶⁷

Puede que sin esas compañías nocturnas, el dandy fuese un asceta y un solitario a jornada completa. En Antonio de Hoyos y Vinent la sugestión y la confusión es constante. Sus líneas, sus protagonistas y personajes de la trama, se confunden con los de su propia vida y su biografía personal. Hoyos y Vinent está reflejado en Claudio (y viceversa). Sublima, estiliza, sobredimensiona y mima con sus palabras. Por aquello del narcisismo, el egocentrismo (y otras dolencias y vicios virtuosos) puede que el simbolista más refinado sólo sepa escribir sobre sí mismo ya que es su obra artística más pulida y succulenta.



Antonio de Hoyos y Vinent

"(...) Ser dandi es, de esta forma, adoptar una pose, una mirada fija que busca con desesperación las miradas ajenas para que el juego de las apariencias se realice. Porque el dandi, solitario por naturaleza, pesimista y egocéntrico, no ve satisfechas sus aspiraciones si la fantasía que irradia no se refleja en la vulgaridad de los otros. Contraste, pues, buscado y mantenido que se organiza en una sucesión de factores que resultan principios de amoralidad estética: la impertinencia, la ironía, el lujo y el artificio. Tales factores hacen que estos seres desclasados, apartados, ofrezcan una única cara, aquella que les hace poner el pie en el paraíso de lo ficticio, sublime por su antinaturalidad, que los convierte en rebeldes metafísicos cuya función es, quizás, aportar el brillo de lo superfluo." ⁴⁶⁸

Una vez más, un creador simbolista encuentra en el reflejo del espejo, el motivo principal de su creación. Una vez más, otro creador simbolista vuelca en su vida sus aspiraciones artísticas, sus sueños, debilidades y pasiones. Narcisos ante sus espejos.

"El dandi es, así, el que se sobrepone a la naturaleza humana, el que nunca deja traslucir sus inquietudes. Acaso por ello nunca haga nada - nada que pueda producirle beneficios económicos - y todo su vigor se concentre en la intensidad del momento. En definitiva, el dandi es, casi, el creador ideal que vuelca su genio, antes que en sus obras, en su vida, de la que es el gran actor, alejándose de una realidad obtusa que le parece deleznable, persuadido de que, más por ambición que por convicción, debe triunfar." ⁴⁶⁹

⁴⁶⁷ Villena, L.A., *ibid.*, pp.9 y 19.

⁴⁶⁸ Alfonso García, M., *op.cit.*, p.58.

⁴⁶⁹ *ibid.*, p.58.

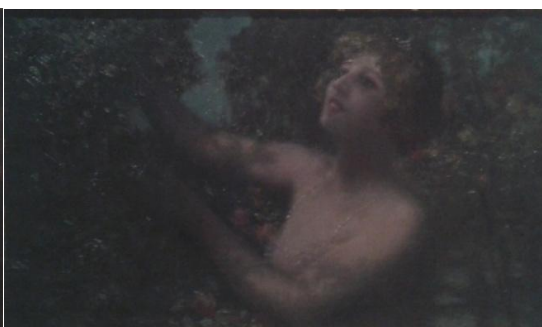
Los creadores simbolistas más sofisticados juegan al despiste, a la ambigüedad y la sugerencia. Sus juegos de artificio son poses, teatro y mascarada. Ritos, dogma y mandamientos. Juegos teatrales que también son míticos y legendarios. Además de Hesíodo, Ovidio, Homero, Virgilio o Dante Alighieri, los decadentes son una fuente mitológica y legendaria desbordante. Moradores del lado oscuro, trastornados, melancólicos y saturnianos. Afectadas de sensibilidad y sensualidad pervertida.



Figs.88-90 Retrato de la Marquesa Luisa Casati con un galgo (1908) por Giovanni Boldini
Eduardo Chicharro Buitre, 1927
Luis Bea y Pelayo La dama del manguito, hacia 1918

"Las damas de Madrid llaman vestir bien a encargarse ropa cara y enfundarse en ella. Desde que he visto a Espina, se me descubre la mujer moderna, la Eva inspiradora de infinitas direcciones artísticas, agudamente contemporáneas.

*En un descanso que ella misma reclama, saca de su escarcela de piel ceniza, toda cuajada de capitolinos de rubí caro y diamantes menudos, una petaca y una fosforera de oro verde, decoradas con lirios de esmalte, primoroso modelo acuático. Pido las joyas para admirarlas y apreciar de cerca el lujo intensivo y exasperado de la cosmopolita. Hasta los cigarros son especiales; según me dice, se los fabrican en Egipto expresamente. Enciende uno y me lo presenta. Fumamos risueños, libres por un instante del trabajo y de la pose."*⁴⁷⁰



Figs.91 y 92 Juan José Gárate y Clavero Alma Felina, 1920
Dama con luz de luna, 1902-1924

⁴⁷⁰ Rescatamos estas citas de *La Quimera* de Emilia Pardo Bazán, op.cit., p.337.

Las artificiosas Espina Porcel o Luisa Casati enferman de tedio vital y aburrimiento por la acumulación abundante de quimeras. Bipolaridad, premeditación, teatro y literatura. Subjetivismo, egocentrismo e individualismo a raudales.

*"Es un ser inestable; ondea y culebrea. Sus impresiones son repentinas, transitorias. No la he visto dos días de igual humor. Hay mañanas en que parece en extraordinaria placidez; otras, está abatida, suspira, no responde; otras, cae en un tedio negrohumo; frecuentemente se muestra excitable, cruel, rabiosa; al cuarto de hora, jovialmente achiquillada, en antojos de criatura. Yo soy también bastante veleta; lo malo es que no coincidimos al girar. Entra ella saltando, y me encuentra de murria; me levanto tarareando, de buen talante, y llega Espina reconcentrada, muda y empieza a fumar con una furia que descubre el estado de sus nervios. Somos dos gatos pelo arriba, dos sistemas nerviosos en conflicto. Saltan chispas, hay electricidad en el aire."*⁴⁷¹

Aquellos crápulas, noctámbulos y bebedores cómplices de Hoyos y Vinent, son creadores de halos, arabescos y fluidos simbolistas. Arrabal, tentación, placer por lo prohibido y afán por lo morboso. Ocurre lo mismo con estas enjoyadas, fetichistas y devotas de la buena literatura. Cuando llega la noche se reencuentran con sus compañías perversas. Abandonan su refugio, su soledad y sus amadas lecturas porque saben de sobra que no todo está en los libros. También les ocurre que se cansan con frecuencia de hablar exclusivamente de libros... porque no siempre les satisfacen plenamente. Porque se aburren y se incomodan. Por aquello de los cambios de humor, la perfidia o la volubilidad. Se inmiscuyen en el ruido y el exceso con sus degenerados y noctámbulos favoritos. Estas neuróticas, histéricas, obsesivas y trasnochadoras, son las fumadoras más elegantes. Vendedores todos ellos de humo y generadores de mitos y leyendas.



Fig.93 Santiago Rusiñol *Novela romántica*, 1894



Figs.94 y 95 Federico Beltrán Massés *Hora azul*, 1917
Noche galante, 1914

⁴⁷¹ *ibid.*, p.360.



Figs.96 y 97 Federico Beltrán Massés *Carnaval*, 1925
Hermen Anglada-Camarasa *En el palco*, c.1901-1902

"Convertirse en espectador de la propia vida nos ahorra el sufrimiento de la vida."

"Una máscara nos dice más que una cara."

*"El mundo es un teatro,
pero el reparto de la obra es malo."*

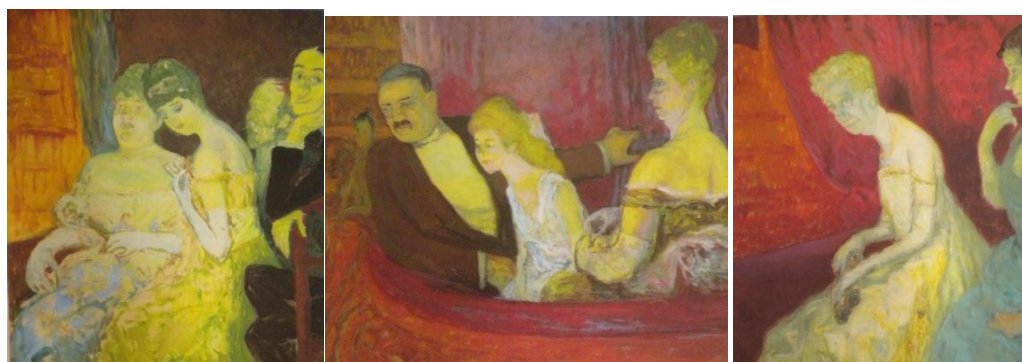
*"La mayoría de los hombres y mujeres se ven obligados
a interpretar papeles para los que no están dotados."*

*"Cada uno somos nuestro propio demonio
y hacemos de este mundo nuestro infierno."*

*"En la vida, si quieres conseguir la parte del león
debes llevar puesta la piel del zorro."*

*"Los ideales son peligrosos.
La realidad hiere, pero es mejor."*

*"Adoro los placeres sencillos;
son el último refugio de la gente complicada." ⁴⁷²*



Figs.98-100 Evaristo Valle *El palco del gomoso*, hacia 1917
El palco de la niña rubia, hacia 1917
El palco de la vieja dama, hacia 1917

⁴⁷² Recogemos estos aforismos de Wilde, op. cit., pp.62, 95, 107, 111, 115 y 126.

Además de recopilar dogma y mandamientos decadentes en sus escritos, Wilde es otro creador de mitos y leyendas. Brillante autor de cuentos y relatos fantásticos:

Wilde, Oscar: *El fantasma de Canterville y otros cuentos*. Madrid, Alianza Editorial, 2011.

Wilde, O.: *El Príncipe Feliz y otros cuentos. Una Casa de granadas*. Madrid, Alianza Editorial, 2011.

No olvidamos los cuentos y relatos del americano Edgar Allan Poe: *Relatos*. Madrid, Cátedra, 2012.

c) Obra de Arte Total.

"Prefiero la música de Wagner a la de cualquier otro músico. Es tan estentórea que nos permite hablar constantemente sin que la gente oiga lo que decimos. Es una gran ventaja."

WILDE *El retrato de Dorian Gray* (1890)

"(...) Y Tristán acercaba la copa a sus labios. "¡Para mí la mitad! ¡Por ti yo la bebo!", gritaba Isolda arrancándole la copa de las manos. Vacía, caía la copa de oro. ¿Habían bebido los dos su muerte? ¿Iban ellos a morir? Un instante de sobrehumana agonía. El veneno mortal no era más que un filtro de amor que les infundía un fuego inmortal. Ambos, atónitos en un primer momento, inmóviles, se miraban buscando en sus ojos los signos del final que se creían ya destinados. Pero una vida nueva, incomparablemente más intensa que aquella vivida, agitaba todas sus fibras, palpitaba en sus sienes y sus muñecas, henchía con una inmensa oleada sus corazones. "¡Tristán!" "¡Isolda!". Se llamaban el uno al otro; estaban solos; no quedaba nada a su alrededor; todas las formas habían desaparecido; el pasado había sido abolido; el futuro no era más que una tiniebla que ni siquiera los reflejos de su repentina ebriedad podía romper. Ellos vivían; se llamaban a viva voz; tendían el uno hacia la otra por una fatalidad que ya ninguna fuerza podía detener. "¡Tristán!" "¡Isolda!".

Y la melodía de la pasión se desplegaba y se extendía, se exaltaba, palpitaba, sollozaba, gritaba y cantaba, en la profunda tempestad de las armonías, cada vez más agitada. Dolorosa y radiante volaban irresistiblemente hacia las cumbres de los éxtasis desconocidos, hacia las cimas del supremo placer. "Entonces liberado del mundo yo te poseo; oh, solo tú llenas mi alma, supremo placer de amor."

D'ANNUNZIO *Triunfo de la muerte* (1894)



Fig.101 Jean Delville *Tristán e Isolda*, 1887



Figs.102 y 103 Rogelio de Egusquiza *Tristán e Isolda (La Vida)*, 1912
Tristán e Isolda (La Muerte), 1910

En cuestión de dogma, mitos y leyendas, los wagnerianos encontraron en las obras de su maestro una fuente de inspiración y esparcimiento espiritual. Paraísos sensoriales e hipnóticos de atmósferas fantásticas y expansivas. Ondas, emanaciones, destellos, escenografía y medievalismo. *Tristán e Isolda* se estrenó en 1886. La pareja protagonista del drama operístico, vuelven a ser un ejemplo del encuentro del amor con la muerte. El abrazo entre ambos queda enmarcado en un paraje soñado.⁴⁷³ Esta leyenda tiene sus orígenes germanos en el siglo XII. La mitología, iconografía e ideario estético de las óperas de Wagner bebe también de las tradiciones celtas, personajes míticos y legendarios. Emoción, idealización, iluminación, idealismo, religiosidad y sacralización del arte.

El impacto de Wagner (Leipzig, 1813-Venecia, 1883) en todas las artes fue mayúsculo. Su *Obra de Arte Total*, sagrada y envolvente, aspiraba a la unión religiosa de las artes. Perfecta armonía, suprema unión, comunión mística. En el caso español, el artista Rogelio de Egusquiza (Santander, 1845-Madrid, 1915) fue su adepto más convencido. La filosofía nihilista de Arthur Schopenhauer (1788-1860) y conocer personalmente a Wagner, determinó de manera fulminante la creación artística de Egusquiza.



Fotografías del artista Rogelio de Egusquiza

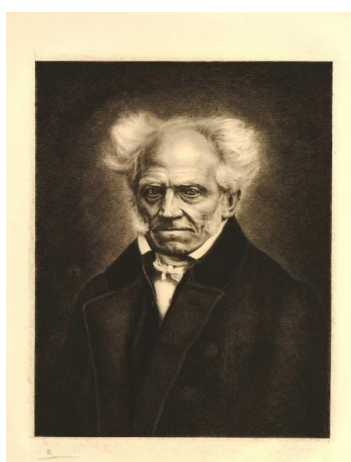


Fig.104 Arthur Schopenhauer (1888) aguafuerte por Rogelio de Egusquiza

⁴⁷³ Jiménez, Lourdes: *La vida y la muerte de Tristán e Isolda por Rogelio de Egusquiza (1845-1915)*. Oviedo, Centro Regional de Bellas Artes Ayuntamiento de Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2007.

Rogelio de Egusquiza se formó en Roma y vivió en París. Participó en los Salones *Rose + Croix* con sus reuniones ocultistas y muestras esotéricas encabezadas por el iluminado *Sâr Péladan*. Wagner y Egusquiza se conocieron en 1879. Volvieron a citarse en Venecia (Septiembre de 1880), Berlín (Mayo de 1881) y Bayreuth (Julio de 1882). El español se transformó en un admirador (hasta la obsesión) de la estética del universo wagneriano. Se retiró para el estudio y creación en torno a las obras y personajes de sus veneradas óperas. Egusquiza es otro de esos mundanos con sus retiros devocionales. Otro generador de mitos y leyendas en su persona. Retiros creativos, conventuales y religiosos. Refugios artísticos, silencio y soledad.

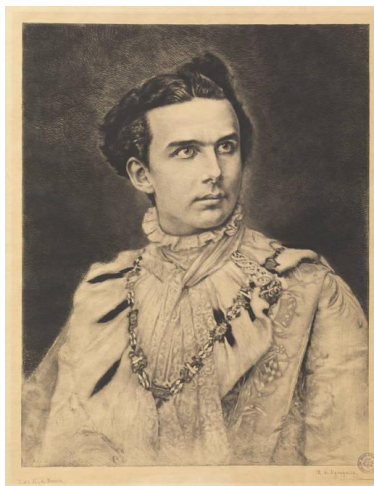
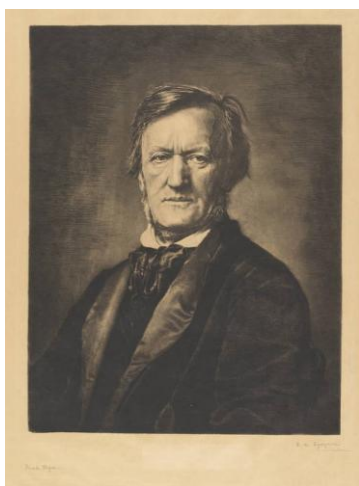


Fig.105 Carlos Schwabe cartel para el primer Salon de la *Rose + Croix*, 1892
Fotografías del Rogelio de Egusquiza

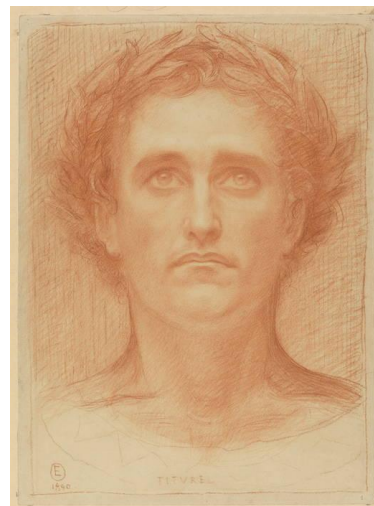
*"El año 1879, a mediados de Septiembre fui a Múnich para asistir a las representaciones del Ring des Nibelungen. Grande fue mi impresión y tal mi entusiasmo que decidí trasladarme a Bayreuth para conocer a Wagner. (...) Era el maestro algo menos que de mediana estatura; su hermosa cabeza, que llevaba siempre erguida, como en actitud de hombre que participa de éxtasis, imponía respeto y admiración profunda. (...) La expresión entre severa y risueña desconcertaba. Tal fue la impresión que me hizo aquel hombre que de manera tan radical había de cambiar mi vida."*⁴⁷⁴

Parsifal se estrenó en Bayreuth en 1882. Fue la última creación operística de Wagner. El templo y lugar de peregrinaje wagneriano por excelencia lo financió Luis II de Baviera. Egusquiza creó un interminable número de dibujos, grabados y pinturas con los protagonistas de esta obra. Los Caballeros de la Orden del Grial son los guardianes del Santo Grial y de la Sagrada Lanza de la Pasión de Cristo. Al fundador de la Orden Titurel, le sucede Amfortas quien es herido con la sagrada lanza. El mago Klingsor roba la lanza y somete a la pecadora Kundry para que con sus encantos de mujer fatal seduzca a Amfortas. Parsifal es el iluminado, el representante del bien o el "elegido". Este redentor es el salvador y responsable del triunfo de los caballeros sobre el mal.

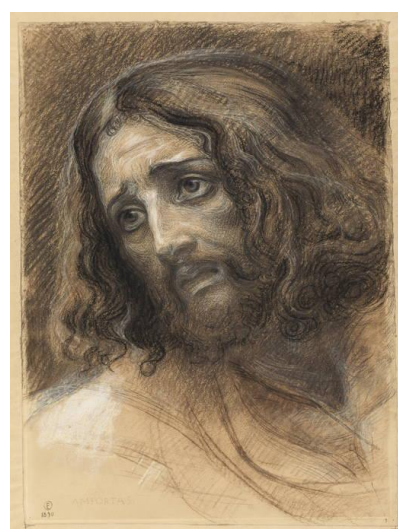
⁴⁷⁴ El artista describe sus experiencias, encuentros y viajes en el estudio de Beruete y Moret, Aureliano: *Rogelio de Egusquiza. Pintor y grabador*. Madrid, Blass y Cía., 1918, p.14.



Figs.106-111 Rogelio de Egusquiza
Richard Wagner, c.1893 aguainta
Luis II de Baviera, c.1893 aguainta sobre papel japonés



Tituel, 1893 aguafuerte y punta seca sobre papel japonés
Tituel, 1890 sanguina sobre papel



Amfortas, 1894 aguafuerte y punta seca sobre papel japonés
Amfortas, 1890 carboncillo y clarión sobre papel



Figs.112-117 *Parsifal*, 1890 carboncillo y pastel sobre papel
Kundry, 1893 carboncillo y clarión sobre papel



Parsifal, 1895 aguafuerte y punta seca sobre papel japonés
Kundry, 1894 aguafuerte y punta seca sobre papel japonés



Parsifal, 1910 óleo sobre lienzo
Kundry, 1906 óleo sobre lienzo

Kundry despierta y su temible dueño Klingsor se confunde entre la oscuridad. Espacio exótico, lejano, ideal. Un escenario inquietante donde la luz surge milagrosa. Kundry vuelve a recordarnos a la omnipresente Salomé. Es una amalgama tentadora de belleza y mal. A la mujer le atormenta su deber. Está tocada por un largo velo que cae como una cascada de luz. Su túnica y el tocado son vaho confuso o halo de ensueño. Rogelio de Egusquiza compone una imagen de sensualidad. Su Kundry es evocadora envuelta en su compleja trama de caballeros, venganzas y seducciones.⁴⁷⁵ Los protagonistas operísticos representados por Egusquiza llaman la atención por su actitud declamatoria. Es evidente el influjo escenográfico en la iluminación, en las poses, en las actitudes grandilocuentes y gestuales. Alucinados e imbuidos de espiritualidad, son personajes dramáticos y mitológicos.⁴⁷⁶

El exuberante idealismo en Wagner es su búsqueda de una manifestación artística rompedora y completa.⁴⁷⁷ El músico teorizó sus ideas artísticas en sus ensayos (1848-1851): *La obra de arte del futuro*, *Ópera y drama*, *Comunicación a mis amigos* o *Arte y revolución*. Puso en práctica sus teorías en *El anillo del Nibelungo*, *Tristán e Isolda* y *Parsifal*. El protagonismo radica en la intimidad de los personajes y no tanto en la trama. La teatralidad se focaliza en los pensamientos y emociones de los protagonistas. Las relaciones entre los personajes tienen un carácter secundario. La expresividad e interioridad individual tienen mayor importancia. El arte en su intercambio entre disciplinas, adquiere en sus óperas un carácter trascendente y sagrado a modo de experiencia religiosa. Wagner reflexionó sobre la tragedia griega, los mitos y significados religiosos. El drama musical bebe del teatro clásico, literatura artúrica, medievalismo, Shakespeare o Beethoven. El compositor quiso recuperar la trascendencia de la tragedia griega aplicada o adaptada a su tiempo. Sus obras e ideas generaron filas de creyentes, adeptos, melómanos, devotos acérrimos y obsesos (casi patológicos) que rindieron culto al maestro. Fenómeno místico, representaciones, festivales y asociaciones wagnerianas. Influencia y repercusiones artísticas inacabables e inabarcables en el arte europeo. Fascinación y devoción por las obras expansivas y las explosiones musicales. Poderes hipnóticos, mitológicos, legendarios y fascinantes. Enamoramiento devocional e idolatría de los conversos peregrinos de Bayreuth. Experiencia emocional y religiosa. Además de los defensores del visionario creador, también engordaron las filas de los críticos y enemigos del redentor.

⁴⁷⁵ Catálogo de exposición comisariada por Javier Barón *Rogelio de Egusquiza (1845-1915)*. Santander, Museo de Bellas Artes, Fundación Marcelino Botín, 1995.

⁴⁷⁶ La revisión más reciente de Egusquiza se debe a la exposición *El Mal se desvanece*.

Egusquiza y el Parsifal de Wagner en el Museo del Prado (Madrid 2014)

Con motivo de la misma, se organizó un amplio programa con ponencias, proyecciones y audiciones con especialistas (Febrero - Junio 2014): José Luis Díez, Museo del Prado: "Un admirador español de Wagner: Rogelio de Egusquiza (1845-1915)"

Javier Barón, Museo del Prado: "Rogelio de Egusquiza y Wagner. El Parsifal."

Dra. Lourdes Jiménez: "Temas wagnerianos en la pintura española"

José Luis Téllez, musicógrafo: "Parsifal o el testamento de Richard Wagner"

Rafael Agustí Martínez-Arcos, Asociación Wagneriana de Madrid: "Retrospectiva de las puestas en escena de Parsifal en Bayreuth"

Carlos G. Navarro, Museo del Prado: "Ecos de Wagner en la pintura internacional"

Proyección de la película *Parsifal* de Daniel Mandrané (1951)

Concierto, recital *Literatura y mito: Antecedentes de Parsifal en el siglo XIX*

⁴⁷⁷ Magee, Bryan: *Aspectos de Wagner*. Barcelona, Acantilado, 2013.



Figs.118 y 119 Rogelio de Egusquiza *Las hijas del Rhin*, 1910-1912
Wotan apareciéndose a la Walkyria, 1910

"Los wagneristas seguían aplaudiendo con una furia proselitista, como si quisieran dar un trágala a los que no comulgaban con entusiasmo.

En el último entreacto, en el foyer, se entablaron las eternas discusiones acerca de la música de Wagner, sobre lo que simboliza esto y lo otro, y si la melodía infinita y el leitmotiv eran un hallazgo o una estupidez.

Según los wagneristas, había que conocer a Schopenhauer y saber historia, mitología germánica y hasta geología para entender al maestro. En Wagner lo principal era el drama desarrollado, no la melodía. Un público que escuchaba un día La Favorita y al otro Los maestros cantores o Lohengrin no podía acostumbrarse a sacarle jugo a Wagner. Había que romper con el pasado musical. Otros discutían si el autor era pesimista u optimista, en una charla confusa, y mezclaban en su galimatías a Ibsen y a Tólstoi y suponían que de todo ello iba a salir la regeneración de la humanidad.

La mayoría de los wagneristas entusiastas eran médicos e ingenieros jóvenes. Los amigos de las óperas italianas era casi todos viejos.

*No se ponían de acuerdo los unos y los otros. Para los partidarios de la música italiana la obertura de Tannhäuser era algo horrible, pesado, largo y fastidioso; en cambio, para los entusiastas era magnífico, admirable y la más completa obra de arte que se podía escuchar."*⁴⁷⁸



Fig.120 Rogelio de Egusquiza
Richard Wagner, 1892 bronce fundido

⁴⁷⁸ Baroja, Pío: *Las noches del Buen Retiro*. Barcelona, Tusquets, 2006, p.157.

Rescatamos estas líneas de la novela de 1934 con las andanzas de Jaime Thierry (alter ego del escritor) por el Madrid noctámbulo y decadente.

Tomás Campuzano, Cecilio Plá, Agustín Lhardy, Félix Borrell y Manuel Manrique de Lara, fueron otros de los artistas españoles imbuidos e iluminados por la estética wagneriana.⁴⁷⁹ Este influjo se vierte en todas las artes. Destacan especialmente los creadores catalanes como Josep Pascó, Francesc Soler, Josep M^a Xiró, Oleguer Junyent o Joaquim Figuerola. Nombramos también a Apel·les Mestres, Josep M^a Sert, Alexandre de Riquer, Manuel Vilegas, Pau Roig o Adrià Gual.⁴⁸⁰

"Había que oír la música, sobre todo de Wagner, con este espíritu de sacrificio, como si del escenario fuera a salir de repente algo más trascendental que la solución de un problema científico, algo que fuera como el santo advenimiento de las almas modernas.

Este espíritu de mansedumbre mística favorecía la expansión del wagnerianismo y lo hacía más exaltado. Las partes más pesadas, más vulgares y monótonas de las obras wagnerianas eran las más elogiadas por los neófitos. No querían éstos, lo agradable, lo comprensible, sino lo pesado, lo abstruso, lo difícil, lo kolossal.

*Se había oído la canción de Wolfran, de la Estrella, en la cual se canta al amor puro, etéreo, sobre las miserias y las debilidades humanas, y la canción de Tannhäuser, que celebra el amor carnal y el culto de Venus. Había resonado también estruendosamente la "Marcha de los peregrinos"."*⁴⁸¹



Fig.121 Rogelio de Egusquiza
El Santo Grial, 1893 aguatinta y punta seca sobre papel japonés

⁴⁷⁹ Ortiz de Urbina y Sobrino, Paloma: *Richard Wagner en España: La Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915)*. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2007.

Tesis Doctoral de Paloma Ortiz de Urbina Sobrino dirigida por Victoria Eli Rodríguez
La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914). Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 2005.

⁴⁸⁰ La Doctora Lourdes Jiménez de la Universidad de Málaga, dedicó su Tesis Doctoral al reflejo de Wagner en el arte español.

El investigador Juan C. Bejarano de la Universidad de Barcelona, incluyó a Egusquiza en su comunicación para el VI Encuentro Complutense de Jóvenes Investigadores de H^{del} Arte:

"Jugando al escondite: la consideración del retrato en el Simbolismo a través de los Salones Rosa+Cruz"
Madrid, Abril 2014.

⁴⁸¹ Baroja, P., op.cit., p.156.

"Cuando ya no quedaba apenas gente, entonces tocaba, para que le oyera Thierry, a Bach, a Mozart y a Beethoven con gran maestría. Luego hablaban y discutían de música.

*No estaban muy conformes. Al pianista Arregui le gustaba más que nada la música religiosa y Wagner. Thierry defendía la música pura, sin palabras ni explicaciones. El pianista aseguraba que era ésta como una química quintaesencia y artificial llamada a desaparecer. Para él la música debía tener un fin religioso o social."*⁴⁸²

Los motivos, mitología, iconografía propia y personajes legendarios, inspiraron a los simbolistas. Solemnidad religiosa, redención, componentes místicos y anímicos. Carácter legendario de la cultura germánica o universo paralelo. Anhelo, deslumbramiento, monumentalidad, esoterismo, pompa, oscurantismo... Paisajes fantásticos, crepusculares, hipnóticos, expansivos, envolventes y circundantes. Visiones, símbolos, éxtasis religiosos y obras de arte total.

⁴⁸² *ibid.*, pp.79.

No nos inmiscuimos en las lecturas freudianas ni en la apropiación nazi del universo musical de Wagner. Las influencias e interpretaciones interminables sobre el autor, demuestran la importancia de su aportación artística.

VII. JARDINES, CREPÚSCULOS, TEDIO VITAL.

"Varias veces discutieron el médico y el enfermo un punto extraño: si el hombre mejoraba o no en la vida de sociedad. Montoya estaba inclinado a creer que sí; Thierry afirmaba rotundamente que no.

-Yo - decía éste-, de chico, tenía ideas más generosas que ahora y era más decidido y más valiente. Conviviendo con los demás me he hecho mezquino, cobarde y prudente.

-¡Usted prudente! Tiene gracia.

-Veo que usted me considera como un insensato.

Thierry era muy aficionado al autoanálisis y al autovejamen. Tenía, como le achacaba Concha, el Spleen masoquista, que ella llamaba en alemán Leidseligkeit. Esta forma de masoquismo le agradaba; pero si alguno se ponía de su lado y le daba la razón, entonces el asentimiento le molestaba."

BAROJA *Las noches del Buen Retiro* (1933)

"Una multitud de sensaciones involuntarias, espontáneas, inconscientes, instintivas, componía mi existencia real. Entre lo exterior y lo interior se establecía un juego de actos mínimos y de mínimas reacciones instantáneas que vibraban con infinitas repercusiones, y cada una de esas repercusiones incalculables se convertía en un impresionante fenómeno psíquico. Todo mi ser se alteraba con lo que ocurría en el aire; con un soplo, una sombra o un resplandor.

Las grandes enfermedades del alma, al igual que las del cuerpo, renuevan al hombre; y las convalecencias espirituales no son menos dulces ni menos milagrosas que las físicas."

"Caía un crepúsculo algo húmedo. Pasaban soplos de viento entre los setos, imitando el susurro que habría producido unos animales veloces al cruzarlos. Alguna golondrina dispersa lanzaba todavía un grito que zumbaba en el aire como la piedra de una honda. En el horizonte occidental la luz persistía como el reverbero de una vasta fragua siniestra."

D'ANNUNZIO *El inocente* (1891)

a) Cobijos, hermetismo.

Cuando el simbolista se instala en el pesimismo, lo transforma en un estilo de vida, en un modo de mirar y vivir con distancia. Se acomoda hasta convertirlo en decadencia, belleza, poesía, en una forma de elegancia, delectación y voluptuosidad perversa. El misántropo permanece distante, derrotado y desmoralizado en su vida contemplativa. Se queda reconcentrado en sus insatisfacciones, obsesiones, fantasmas, sus ideas retorcidas y derrotistas. Enferma de negatividad, pasividad y egocentrismo. Padece *Ennui* decadente, *Spleen* y *Tedium Vitae*. Cobijarse en la introspección, el silencio, el retiro y el vacío. El Nihilismo, el hermetismo...



Fig.1 Santiago Rusiñol *Fauno viejo*, 1911

Los jardines de Santiago Rusiñol (Barcelona, 1861-1931) son vergeles decadentes o refugios simbolistas. La experiencia artística en París quedó recopilada en sus artículos para *La Vanguardia* y la posterior publicación del manual y guía bohemia *Desde el Molino* (1894).⁴⁸³ Viaja a Italia con Zuloaga en 1894. El viaje influye estéticamente a Rusiñol. Quedó empapado del *Quattrocento* y de la pintura idealista de los primitivos italianos. El artista pintó los plafones dedicados a *La Poesía*, *La Música* y *La Pintura* (1895). Naturalezas y jardines artificiales para el *Cau Ferrat* de Sitges. En 1895 viaja a Andalucía y sus pinturas de jardines adquieren un protagonismo absoluto en su producción pictórica.

"En sus años de juventud Rusiñol tendió a pintar novicios, claustros y tristes ábsides. Casi todas esas pinturas rezuman un sentimentalismo horroroso. Si lo recordamos es para subrayar la tendencia del artista a evadirse de las durezas de este mundo, a soñar con la paz y la tranquilidad, y a huir de la realidad afysiante. En Rusiñol, el tedium vitae fue permanente."

*"Sin embargo, dentro de la pintura de caballete - y esa fue la auténtica consecuencia del viaje a Italia - proyectó una concepción del paisaje distinta. A partir de entonces, Rusiñol se enamoró del paisaje artificial y en vez del paisaje natural (como si dijésemos) que impusieron los impresionistas empezó su pintura de jardines, que es algo muy distinto. En este punto, el proceso es conocido. Primero eligió paisajes indefectiblemente bellos, bien cortados, con un motivo central, grandes perspectivas o un fondo iluminado y un primer término importante, para poner al fondo el conjunto principal. Después, a partir de su viaje a Granada, no pintó más que la naturaleza impuesta, geometrizada y enrarecida de los jardines."*⁴⁸⁴



Fotografías del artista Santiago Rusiñol

Muchas de sus pinturas de jardines se recopilaron en el álbum *Jardines de España* (1903). Expone en París en la galería *L'Art Nouveau* (1899) y en Barcelona en la *Sala Parés* (1900). El pintor y poeta reflejó en sus lienzos y en sus líneas el potencial poético de sus jardines. Cobijos herméticos, paraísos de silencio y sosiego. De 1899 es su pieza dramática *El jardí abandonat* y de 1897 su libro de prosa poética *Oraciones*:

"Al entrar en un jardín abandonado, el aroma de ruinas que se respira, de frescor marchita, de flor deshojada, de hiedra y de arrayán, hacen gozar al espíritu de la esencia de una obra de arte, envejecida y poetizada."

⁴⁸³ Rusiñol, Santiago: *Desde el Molino*. Barcelona, Parsifal, 1999.

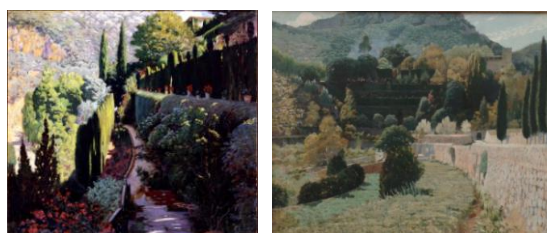
⁴⁸⁴ Pla, Josep: *Santiago Rusiñol y su época*. Barcelona, Destino, 1989, pp.59 y 132.

*"Este contacto amoroso que palpita en el fondo de aquellas vivientes ruinas; el rastro de grandeza muerta entre los árboles que se renuevan; el ambiente que corre entre soledades que hablan, da, quizá, a los jardines abandonados, la tristeza de toda obra de arte caída quejándose con voz de leyenda; la naturaleza virgen, trabajando siempre incansable por socavar con su abundancia la obra del hombre (...)"*⁴⁸⁵



Figs.2-5 Miquel Utrillo ilustraciones para *Oracions* (1897) de Rusiñol
Santiago Rusiñol *Fulls de la vida*, 1898
Interior. Maeterlinck, 1898

Los jardines y paisajes de los viajes por España de Rusiñol, ejemplifican la concepción estética de los jardines simbolistas. Se tratan de visiones de ensueño, ensimismamiento y rechazo al mundo materialista. Se contraponen a las pinturas realistas, naturalistas o impresionistas. Rusiñol conoce la Alhambra y el Generalife. Pinta también en Aranjuez, La Granja, Sitges o Tarragona. Sus jardines, patios, cipreses y glorietas, se envuelven en crepúsculos y nocturnidad. Son un arte sentimental que emanan lirismo y un sentimiento melancólico. Se dedica casi en exclusiva a sus jardines desde 1899.



Figs.6 y 7 Santiago Rusiñol *Muralla verde. Sa Coma, V, 1904* *Jardín de montaña. Sa Coma, IV, 1904*

"(...) arte subjetivo, de reinterpretación de la naturaleza, una naturaleza ya no infinita y abrumadora como la de los Románticos, sino una naturaleza idealizada, un espacio adecuado para la contemplación y la reflexión interior, íntima. En última instancia, para Rusiñol el jardín es una evasión, un refugio contra el mundo moderno, industrializado que él rechaza, así nuestro pintor-poeta vuelve a este concepto antiguo del jardín como paraíso (...)"

"En esto residen, a mi ver, el encanto y las limitaciones de los jardines de Rusiñol, en una evasión intimista, idealizada, decadente de una realidad que se transforma en un sueño y que pierde todo su aspecto vital, natural, cíclico para transformarse en algo "inerte", fuera del tiempo, una construcción doblemente artificial, la pintura elegíaca de un jardín, naturaleza ya versificada, es decir modificada por el hombre, donde más allá de una pretendida y aparente objetividad, que existe; en cierta manera ya que se trata de una pintura figurativa, lo que se siente es la subjetividad del pintor-poeta, su nostalgia, su soledad y su decadentismo, que entronca evidentemente con la estética literaria simbolista coetánea (...)"

⁴⁸⁶

⁴⁸⁵ Rusiñol, Santiago: *Oraciones*. Castellón, Ellago Ediciones, 2005, pp.99-101.

⁴⁸⁶ Trenc, Elíseo: "Los Jardines de España de Santiago Rusiñol, imágenes del jardín finisecular, Decadentismo y musicalidad", Actas *El jardín como Arte. Arte y naturaleza*. Huesca, Diputación de Huesca, 1997, pp.222 y 224.

En torno a los años 1895 y 1898, el pintor experimenta sus momentos de mayor dependencia y consumo de morfina. En 1899 ingresa en París para una cura de desintoxicación. Sus jardines de contornos difusos, ondulantes y vagos conectan con los efectos de su drogadicción. Paraísos narcóticos y sensoriales de nuevas visiones, sensaciones y evasiones.



Fig.8 Santiago Rusiñol *Jardín de Aranjuez. Glorieta II*, 1907

*"El jardín es tan artificial y tan falso, también tan bonito, como las posturas estudiadas de las horizontales nacidas para serlo. Nada que indique allí la presencia de la naturaleza: el hombre y solo el hombre, aplicando a todo, árboles y matas, su ideal de línea recta, y castigando bárbaramente con la supresión las pronunciadas aficiones de las plantas hacia las redondeces curvilíneas, hacia las dilataciones graciosas e imprevistas de todo lo que es espontáneo. Mucho césped, recortado cuidadosamente cada dos o tres días para que no sobresalga ninguna mata sobre sus compañeras la altura de una hoja de violeta."*⁴⁸⁷

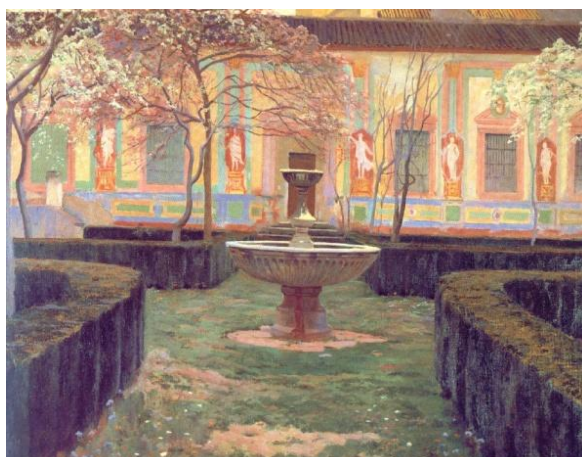


Fig.9 Santiago Rusiñol *Jardín abandonado, Granada*, 1898

⁴⁸⁷ Sawa, Alejandro: *La mujer de todo el mundo*. Madrid, Libros de la ballena, 2013, p.9.

Novela de 1885 del autor que inspiró a Valle-Inclán para su esperpéntico personaje Max Estrella en *Luces de Bohemia*. Mito del creador bohemio, trasnochador y vividor hasta las últimas consecuencias. Sawa firmó otras novelas como *Crimen legal* (1886), *Declaración de un vencido* (1887) o *Noche* (1888).

Rusiñol idealiza la naturaleza en sus jardines esteticistas. Desprenden poesía, ambientes de recogimiento, silencio, sosiego y placidez. Poética y estética idealista, subjetiva y melancólica. Belleza decadente de quietud y rincones misteriosos. Vaguedad, perfiles vaporosos y narcóticos. Momentos nocturnos o crepusculares. Se repiten los arrayanes, surtidores, estatuas o glorietas. Nostalgia, sombras, evocaciones y misterios sugerentes. Jardines artificiales, contruidos en armonía. Simetría, composiciones de líneas y masas de color en equilibrio. Jardines enfermizos y ruinas decadentes. Vestigios de la España del *Desastre del 98*.

*"Esos paisajes matizaban el sentimiento de hastío del fin de siglo. Apoyaban la concepción pesimista de la existencia humana, expresando la sumisión al determinismo físico. Muchos consideraron los cuadros de Rusiñol equivalentes de la crítica noventayochista, "los vergeles muertos de la España negra", jardines de fin de siglo y fin de raza que tienen la melancolía de los pueblos vencidos. Otros vieron en ellos la marca de la decadencia, restos de dinastías cuyo sudario se tiende por las rectas alamedas de Aranjuez, El Escorial y La Granja."*⁴⁸⁸

Los jardines son espacios contemplativos de interioridad, soledad e introspección. El silencio y los momentos de reposo lo favorecen. Cobijos irreales de naturaleza idealizada. Carácter íntimo de atmósfera pesimista. Paraísos de evasión del mundanal ruido y refugios intimistas. Abandono de tranquilidad, interioridad y carácter reflexivo.



Figs.10 y 11 Santiago Rusiñol
Glorieta al atardecer, Aranjuez, 1913
Paseo Místico, Monserrat, 1896

⁴⁸⁸ Litvak, Lily: "El jardín en la pintura española de 1870 a 1936", cat. exp. *Jardines de España (1870-1936)*. Madrid, Fundación Mapfre, 1999, pp.32-33.

El catálogo incluye los siguientes estudios:

Laplana, Josep de C.: "Los jardines de Santiago Rusiñol", pp.51-69.

Santa-Ana y Álvarez-Ossorio, Florencio de: "Sorolla y el jardín de su casa madrileña", pp.71-89.

Añón, Carmen: "Javier de Winthuysen", pp.91-109.

Fontbona, Francesc: "El jardín en la pintura catalana modernista", pp.111-121.

"JARDINES MÍSTICOS

*Una voz me ha llamado a lo lejos
con tristeza de amor... La arboleda
es cristal, a los tibios reflejos
de esta noche de nieve y de seda.*

*Otra voz... Por la blanca avenida
hay temblor de carnales placeres;
en la sombra profunda y florida
yerra un lánguido olor de mujeres.*

*Yo he venido a escuchar ruiseñores,
a cantar a la estrella dorada...
¿Qué querrán de mi alma esas flores
con su carne fragante y rosada?*

*Por las ramas en luz brillan ojos
de lascivas y bellas serpientes;
cada rosa me ofrece dos rojos
labios llenos de besos ardientes.*

*Y hay un llanto en las sendas en flor...
...Una pérfida mano ha cogido
a un doliente galán ruiseñor
que en las ramas estaba dormido.*

*Calla el agua en las fuentes..., hay pena
por lo azul..., ni una rama se mueve ...,
viene un cándido olor de azucena...
Aparece la novia de nieve...*

*Y me muestra sus dulces blancos...
Tiene senos de nardo, y su alma
se descubre en un fondo de flores
a través de las carnes en calma.*

*Y a su triste mirar, y a las bellas
ilusiones que trae en su frente,
se han parado de amor las estrellas
en el claro de la luna doliente." ⁴⁸⁹*

Los jardines melancólicos y crepusculares del Simbolismo son obras de arte totales, circundantes y envolventes. La poesía de Juan Ramón Jiménez (Moguer Huelva, 1881-1958) y sus *Jardines Lejanos* (1904) lo ejemplifican. Archer Milton Huntington encarga un retrato del poeta a Sorolla para la galería de escritores e intelectuales españoles en la *Hispanic Society of América* de Nueva York. Cuadro dentro del cuadro o telón de fondo con un patio del Alcázar de Sevilla. Espacio pintado y jardín hermético de silencio.

⁴⁸⁹ Rescatamos el poema de Juan Ramón Jiménez de sus *Jardines Lejanos* (1904).

Juan Ramón Jiménez: *Antología poética*. Madrid, Cátedra, 2010, pp.147-148.

Los poetas Francisco Villaespesa y Antonio Machado, conectan con la dimensión poética de los jardines simbolistas. Nombramos también a los poetas catalanes Miquel dels Sants Oliver, Emili Guanybens, Joan Alcover, Miquel Costa i Llovera o Gabriel Alomar.

Poesía y musicalidad decadente. Manuel de Falla (Cádiz, 1876-1946) compuso *El amor brujo* (1915) y *Noche en los jardines de España* (1916), corroborando las conexiones interdisciplinarias entre las artes de la época.⁴⁹⁰ Misterios crepusculares, desolación y evocaciones espirituales.



Figs.12 y 13 Joaquín Sorolla *El poeta Juan Ramón Jiménez*, 1916
Manuel de Falla por Zuloaga



Partitura manuscrita escena "La cueva de la bruja" *El amor brujo* (1915)
Manuel de Falla y Léonide Massine
en el Patio de los leones de la Alhambra, Junio de 1916

"JARDINES GALANTES

*Hay un oro dulce y triste
en la malva de la tarde,
que da realce a la bella
suntuosidad de los parques.*

*Y bajo el malva y el oro
se han recogido los árboles
verdes, rosados y verdes
de brotes primaverales.*

⁴⁹⁰ El Archivo Manuel de Falla conserva el legado documental del compositor en la ciudad de Granada.
<http://www.manueldefalla.com/es/la-fundacion>

*En el cáliz de la fuente
solloza el agua fragante,
agua de música y lágrima,
nacida bajo la hierba
entre rosas y cristales...*

*Ya el corazón se olvidaba
de la vida...; por los parques
todo era cosa de ensueño,
luz de estrellas, alas de ángeles...*

*Sólo había que esperar
a los luceros; la carne
se hacía incienso y penumbra
por las sendas de rosales*

*Y, de repente, una voz
melancólica y distante,
ha temblado sobre el agua
en el silencio del aire.*

*Es una voz de mujer
y de piano, es un suave
bienestar para las rosas
soñolientas de la tarde;*

*una voz que me va haciendo
llorar por nadie y por alguien
en esta triste y dorada
suntuosidad de los parques." ⁴⁹¹*

Estos jardines o Edenes finiseculares, condensan ese Simbolismo inmiscuido con su carga simbólica, emoción estética y carácter contemplativo. ⁴⁹² La espiritualidad de estos refugios cobijan de la modernidad, la ciencia y el progreso externo. Emoción y hermetismo. Esoterismo y ocultismo de idealismo y misterio. Idealizaciones artificiosas de la naturaleza real y visible. Espacios umbríos de perspectivas profundas, colores y sombras inexplicables. Se repiten las avenidas simétricas, los cipreses, glorietas, estatuas clásicas, columnas, surtidores, fuentes, setos y arrayanes... Sensaciones oníricas de silencio, tedio y melancolía. Refugios nocturnos de intimidad sin referencia temporal. Alucinaciones en contacto directo con la interioridad del artista. Los *Jardines de España* de Santiago Rusiñol son visiones crepusculares y narcóticas de una España misteriosa, nostálgica, silenciosa y decadente. Claustros, cementerios, senderos de cipreses, patios y jardines de Granada, Sitges, Tarragona, Mallorca, Aranjuez o La Granja.

⁴⁹¹ Juan Ramón Jiménez, op. cit., pp.141-142.

⁴⁹² Catálogo de exposición comisariada por Margarida Casacuberta *Santiago Rusiñol. Los jardines del alma*. Girona, Caja Segovia Obra Social y Cultural, 1999. El catálogo incluye los siguientes estudios:

Casacuberta, Margarida: "Los jardines del alma de Santiago Rusiñol", pp.9-19.

Antich, Xavier: "El paisaje en verso, el espacio de la contemplación", pp.21-27.

Gordi i Serrat, Josep: "La naturaleza en los jardines de Rusiñol", pp.29-37.

Panyella, Vinyent: "De los jardines de la Alhambra al jardín abandonado", pp.39-48.

Gustà, Marina: "Escenas de una devoción", pp.51-53.



Figs.14-16 Álbum *Jardines de España* de Santiago Rusiñol
Jardín del fauno Mallorca, 1902
Surtidores del Generalife Granada, 1895-1898
El laberinto de Horta, 1900-1903

"PRIMAVERA Y SENTIMIENTO

*Estos crepúsculos tibios
son tan azules, que el alma
quiere perderse en las brisas
y embriagarse con la vaga
tinta inefable que el cielo
por los espacios derrama,
fundiéndola en las esencias
que todas las flores alzan
para perfumar las frentes
de las estrellas tempranas.*

*Los pétalos melancólicos
de la rosa de mi alma,
tiemblan, y su dulce aroma
(recuerdos, amor, nostalgia),
se eleva al azul tranquilo,
a desleírse en su mágica
suavidad, cual se deslíe
en su sonreír la lágrima
del que sufriendo acaricia
una remota esperanza.*

*Está desierto el jardín;
las avenidas se alargan
entre la incierta penumbra
de la arboleda lejana.*

*Ha consumado el crepúsculo
su holocausto de escarlata,
y de las fuentes del cielo
(fuentes de fresca fragancia),
las brisas de los países
del sueño, a la tierra bajan
un olor de flores nuevas
y un frescor de tenues ráfagas...
Los árboles no se mueven,
y es tan medrosa su calma,
que así parecen más vivos
que cuando agitan las ramas;
y en la onda transparente
del cielo verdoso, vagan
misticismos de suspiros
y perfumes de plegarias.*

*¡Qué triste es amarlo todo
sin saber lo que se ama!
Parece que las estrellas
compadecidas me hablan;
pero como están tan lejos,
no comprendo sus palabras.
¡Qué triste es tener sin flores
el santo jardín del alma,
soñar con almas floridas,
soñar con sonrisas plácidas,
con ojos dulces, con tardes
de primaveras fantásticas!...
¡Qué triste es llorar, sin ojos
que contesten nuestras lágrimas!
Ha entrado la noche; el aire
trae un perfume de acacias
y de rosas; el jardín
duerme sus flores... Mañana,
cuando la luna se esconda
y la serena alborada
dé al mundo el beso tranquilo
de sus lirios y sus auras,
se inundarán de alegría
estas sendas solitarias;
vendrán los novios por rosas
para sus enamoradas;
y los niños y los pájaros
jugarán dichosos... ¡Almas
de oro que no ven la vida
tras las nubes de lágrimas!*

*¡Quién pudiera desleirse
en esa tinta tan vaga
que inunda el espacio de ondas
puras, fragantes y pálidas!
¡Ah, si el mundo fuera siempre
una tarde perfumada,
yo lo elevaría al cielo
en el cáliz de mi alma!"*⁴⁹³

⁴⁹³ Rescatamos el poema de *Rimas* (1900-1902)
Juan Ramón Jiménez, op.cit., pp.125-127.

Los jardines frutos de los viajes de Rusiñol, son ruinas, espacios muertos. Jardines deshabitados, silenciosos, enigmáticos e inquietantes. Espacios ideales y subjetivos, sin anécdotas ni recursos narrativos. Soledad, silencio, abandono, escapes y evasiones. Espacios y momentos para la contemplación.



Fig.17 Santiago Rusiñol *El embarcadero, Aranjuez, 1911*

"NOCTURNOS

*¿Quién pasará mientras duermo,
por mi jardín? A mi alma
llegan en rayos de luna
voces henchidas de lágrimas.*

*Muchas noches he mirado
desde el balcón, y las ramas
se han movido y por la fuente
he visto quimeras blancas.*

*Y he bajado silencioso...
y por las finas acacias
he oído una risa, un nombre
lleno de amor y nostalgia.*

*Y después, calma, silencio,
estrellas, brisa, fragancias...
la luna pálida y triste
dejando luz en el agua...*

*

*Alguna noche que he ido
solo al jardín, por los árboles
he visto un hombre enlutado
que no deja de mirarme .*

*Me sonrío y, lentamente,
no sé cómo, va acercándose,
y sus ojos quietos tienen
un brillo extraño que me atrae.*

*He huido, y desde mi cuarto,
a través de los cristales,
lo he visto subido a un árbol
y sin dejar de mirarme.*

*

*Mi alma ha dejado su cuerpo
con las rosas, y callada
se ha perdido en los jardines
bajo la luna de lágrimas.*

*Quiso mi alma el secreto
de la arboleda fantástica;
llega... el secreto se ha ido
a otra arboleda lejana.*

*Y ya, sola entre la noche,
llena de desesperanza,
se entrega a todo, y es luna
y es árbol y sombra y agua.*

*Y se muere con la luna
entre luz divina y blanca,
y con el árbol suspira
con sus hojas sin fragancia,*

*y se deslía en la ombra.
y solloza con el agua,
y, alma de todo el jardín,
sufre con toda mi alma.*

*Si alguien encuentra mi cuerpo
entre las rosas mañana
dirá quizás que me he muerto
a mi pobre enamorada."*⁴⁹⁴

Encontramos en las pinturas de jardines un artista imprevisto en las filas simbolistas. Casi inesperadamente Joaquín Sorolla (Valencia, 1863-1923) conecta con la melancolía hermética y sombría del decadentismo de Rusiñol. Los jardines hispanomusulmanes remiten a ese paraíso soñado o sueño terrenal. Nos sorprende este Sorolla viajero en Andalucía. Nos reconcilia con su pintura luminista.



Figs.18 y 19 Santiago Rusiñol *Jardín del pirata*, Mallorca, 1901-1902
Joaquín Sorolla *Generalife*, Granada, 1910

⁴⁹⁴ Rescatamos el poema de *Arias Tristes* (1903)
Juan Ramón Jiménez, op.cit., pp.134-136.

*"PAISAJE DE SOMBRA
A Pedro González Blanco*

*Las sombras invaden las verdes glorietas.
Se van esfumando las sendas floridas...
¡Es la hora santa en que los poetas
van a cortar rosas a sus prometidas!...*

*El bosque atraviesan senderos de brumas.
En las balaustradas de mármol, triunfales,
abren su abanico la noche los pavos reales.*

*La luna de plata nieva lentamente
sus últimos rayos, y oculta entre flores,
con voz de suspiros comenta la fuente
las viejas leyendas de viejos amores.*

*En el verde estanque de lotos bordado
se refleja el cielo; las ondas suspiran;
enarcan los cisnes su cuello nevado,
y augures murciélagos fatídicos giran.*

*Del noble palacio las altas ventanas
encendidas brillan entre la espesura,
como titilantes estrellas lejanas
que arden en el fondo de la noche oscura...*

*La hora se aproxima... ¡Párate, viajero!
¿No ves una sombra que entre la enramada,
negra y misteriosa, sigue tu sendero,
siempre pensativa y siempre callada?...*

*Se agranda en el bosque; se encoge medrosa;
bórrase en los árboles del parque vecino,
pero surge luego, lenta y temblorosa,
y siempre a tu lado prosigue el camino.*

*En la niebla esfuma su contorno vago...
Contigo se para, contigo suspira,
y cuando diriges tus ojos al lago,
también en el fondo del lago se mira...*

*Huye entre los árboles, veloz y encorvada.
La brisa parece su voz que te nombra...
Si a la luna cortas flores a tu amada,
también corta flores de sombra, la Sombra.*

*Penetra en la calma del parque dormido
entre laberintos de negros rosales,
y al sentir su aroma, con un alarido,
saludan su paso los pavos reales.*

*Las sombras invaden las verdes glorietas.
Se van esfumando las sendas floridas...
¡Es la hora santa en que los poetas
van a cortar rosas a sus prometidas!"*⁴⁹⁵

⁴⁹⁵ Villaespesa, F., op.cit., pp.72-73.

Los rincones palatinos granadinos, evocan ese pasado árabe de *Al-Ándalus*.⁴⁹⁶ Al igual que Rusiñol, Sorolla pinta estos rincones exótico y plácidos. Pintan los surtidores, patios y albercas de la Alhambra. Sorolla capta el momento (casi instantánea fotográfica) y Rusiñol subraya la quietud escenográfica del palacio *nazarí*. Sin embargo, el encuentro o convivencia entre Simbolismo - Luminismo es más estrecho que nunca. Sevilla, Córdoba, la Alhambra o el Generalife son una fuente de inspiración para los jardines simbolistas.



Figs.20 y 21 Santiago Rusiñol *El Patio de la Alberca, Granada*, 1898
Joaquín Sorolla *Reflejos en una fuente*, 1908



Figs.22 y 23 Joaquín Sorolla *Fuente del Rey Moro. Alcázar de Sevilla*, 1908
Patio de Doña Juana. Alhambra. Granada, 1910



Figs.24 y 25 Joaquín Sorolla *Fuente y jardín de la Alcazaba, Granada*, 1917
La Alberca. Alcázar de Sevilla, 1910

⁴⁹⁶ Página Museo Sorolla <http://museosorolla.mcu.es/>

Exposición temporal *Sorolla. Arte de la luz*. Comisariada por Consuelo Luca de Tena y José Manuel Pascual. Museo Sorolla, Madrid (Julio 2015-Enero 2016)

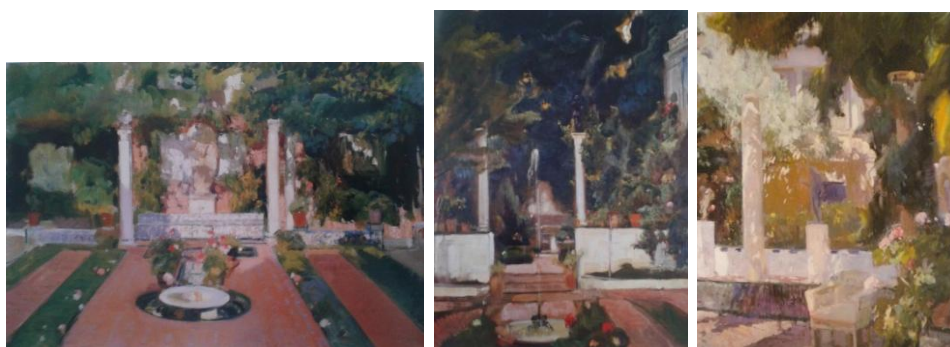
Curso *Joaquín Sorolla, en torno a una exposición*. Madrid, Museo Nacional del Prado, Julio 2009.

Con la participación de los especialistas José Luis Díez, Javier Barón, Mitchell Coddington, Vicente Ripollés, Blanca Pons-Sorolla y Estrella de Diego.

"Sorolla pintó los jardines de España y el suyo propio muchas veces. Fue también asiduo trabajador en el jardín de su casa, que planeó y construyó durante años. De estas pinturas emerge un Sorolla inesperado: meditativo, a veces melancólico, simbolista. Sobresale en la interpretación del jardín hispanomusulmán como mensaje vivo de una exquisita civilización en cuya esencia permanece la obsesión de interioridad en convivencia con el vegetal y el agua. Así, integra el trasunto contemplativo del oasis que definió la obra del poeta granadino del siglo XVII Pedro Soto de Rojas, "Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos." ⁴⁹⁷



Casa-Museo Sorolla Calle General Martínez Campos, Madrid



Figs.26-28 Joaquín Sorolla *Jardín de la Casa Sorolla*, c.1918-1919

Jardín de la Casa Sorolla, 1918

Jardín de la casa Sorolla, 1920

Sorolla rememoró estas visiones de sus viajes a Andalucía (1902-1917) para diseñar el jardín de su casa - estudio de Madrid y hoy museo del pintor en General Martínez Campos. ⁴⁹⁸ Se instala en esta ubicación en el año 1910. El proyecto de su jardín bebe de la herencia hispanomusulmana, de la jardinería sevillana en los Reales Alcázares, los patios cordobeses, la Alhambra de Granada.

⁴⁹⁷ Litvak, L., op. cit., p.16

⁴⁹⁸ Catálogo de exposición comisariada por Tomàs Llorens, Blanca Pons-Sorolla, María López Fernández y Boye Llorens Peters. *Sorolla jardines de luz*. Madrid, Patronato de la Alhambra y Generalife, Museo Sorolla, Ediciones EL VISO, 2012. El catálogo incluye los estudios: Pons-Sorolla, Blanca: "Biografía de Sorolla a partir de 1902", pp.3-27. Villafranca Jiménez, María del Mar: "La Alhambra que visitó Sorolla", pp.29-39. Luengo, Ana y Ruiz López, David: "Tiempo eterno: instantáneas fugaces. El jardín de Joaquín Sorolla", pp.41-69. Llorens, Tomàs: "Jardines últimos", pp.71-79.

El diseño del jardín de Sorolla fue un proyecto del arquitecto Enrique María Repullés y Vargas (Madrid, 1845-1922). El proyecto contó con influjos andalucistas y árabes. Rememora la tradición islámica con sus fuentes y alberca. Decoran el jardín los bancos cerámicos de manufactura trianera y tradiciones islámica - neomudéjar. Se añaden escudos y animales heráldicos castellanos. Decoran los rincones las columnas, escultras clásicas y capiteles árabes.

Sorolla representa en sus pinturas (1911-1920) los rincones más plácidos y exóticos de su jardín madrileño. El orientalismo de ensueño pintado en Granada se traslada a su casa - estudio. Las sesiones de trabajo al aire libre en este entorno privado, dan como resultado unas pinturas intimistas y sosegadas. Se recrea en los matices, colores y efectos lumínicos como acostumbra. Construye su paraíso particular de experimentación y creación pictórica. Espacio de recreo y evasión. Trabajo de cromatismo, luz, fugacidad e impresiones. Jardín escenográfico de encuadres, vistas varias y bocetos. Jardín como escenario en el que repite sus setos y surtidores. Losetas, azulejería y esculturas mitológicas. Otro Edén, otro paraíso o cobijo hermético. Un Sorolla con vocación de intimidad o hermetismo simbolista. Nostalgia y percepción sugestiva y silenciosa, muy cercana a la indolencia y poética simbolista.

Los jardines, paraísos y edenes fueron refugios en las torres de marfil de los simbolistas. Pensamos en las pinturas de jardines de Javier de Winthuysen (Sevilla, 1874-1956) y su publicación *Jardines clásicos de España* (1920). Recopilación, revalorización y catalogación fruto de su investigación en torno a los jardines de España y sus variantes regionales.



Figs.29 y 30 Javier de Winthuysen *Entrada en el jardín de los Cepero*, 1912
Santiago Rusiñol *María Rusiñol en el Cau Ferrat*, 1894

Recordamos el ya mencionado *Cau Ferrat* de Sitges, cobijo de Rusiñol. Templos de retiro y creación también fueron los refugios - estudios de Zuloaga en Zumaia y Romero de Torres en Córdoba. No olvidamos el paradisíaco y mitológico *carmen* de José María Rodríguez-Acosta en Granada.



Espacio Cultural Ignacio Zuloaga, Zumaia
Museo Julio Romero de Torres Plaza del Potro, Córdoba



Carmen Fundación Rodríguez-Acosta, Granada

Aunque su jardín sí que se trata de un cobijo simbolista, Sorolla no llega a experimentar el artificio decadente en el empleo del color. Pese a que hayamos identificado ese tono intimista de ensimismamiento simbolista en sus pinturas de jardines (a modo de leve tregua en la contraposición Simbolismo - Luminismo) el valenciano representante de la *España Blanca*, no se incluye entre los coloristas más artificiosos y narcóticos del Simbolismo.

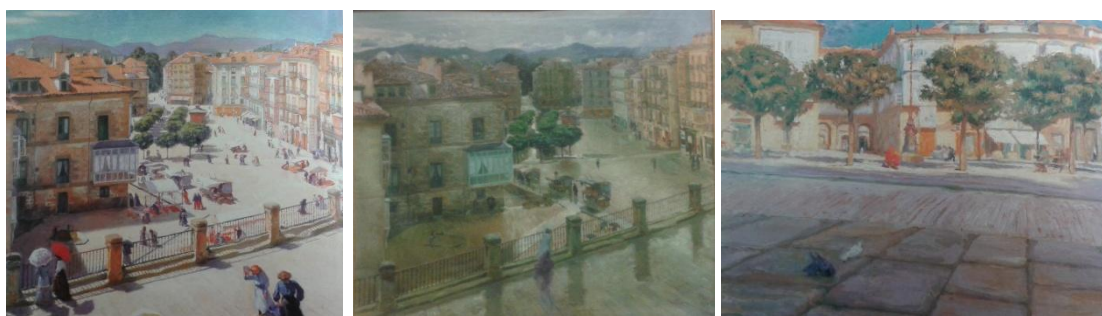


Figs.31 y 32 Hermen Anglada-Camarasa *Jardí amb xiprers*, 1930-1934
Ametllers en flor, c.1917



Figs.33-35 Hermen Anglada-Camarasa *Tormenta en la playa*, c.1925-1930
Joaquim Mir *La joya*, 1904
Rafael Martínez Padilla *Mar y cielo*, 1907

Hermen Anglada-Camarasa (Barcelona, 1871-1959), Joaquim Mir (Barcelona, 1873-1940)⁴⁹⁹ y Rafael Martínez Padilla (Málaga, 1878-1958) ejemplifican esa naturaleza, paisajes y jardines de colores artificiales, casi fluorescentes o fosforescentes. Visiones o alucinaciones netamente simbolistas. Volvemos a identificar esos colores artificiales en Amárica. El paisajista gasteiztarra Fernando de Amárica (Vitoria-Gasteiz, 1866-1956) conoce las aportaciones técnicas y atmosféricas del Impresionismo francés. Completó su formación en París, Roma y Madrid. Además del influjo impresionista y el *luminismo* de Sorolla, conoce la obra de Benedito, Chicharro, Zuloaga y Anglada-Camarasa. Pinta soleada y lluviosa la plaza de la Virgen Blanca y un rincón silencioso de Plaza de España en la capital alavesa.



Figs.36-38 Fernando de Amárica *La ciudad con sol* (Vitoria), 1905
La ciudad con lluvia (Vitoria), 1906
Siesta (Vitoria), 1907

Amárica tiene un interminable e inabarcable número de paisajes vascos y de la Rioja Alta. Hay un Amárica viajero de materialidad en la pincelada y exploración con el color que nos interesa especialmente respecto a sus paisajes no simbolistas. Pinta en Granada seducido por el exótico entorno. Conecta con el recuerdo de los jardines de Rusiñol.⁵⁰⁰



Figs.39-41 Fernando de Amárica *Autorretrato*, 1896
Del Generalife, 1910
Granada, 1910

⁴⁹⁹ Pla, Josep: *El pintor Joaquín Mir*. Barcelona, Destino, 1996.

Jardí, Enric: *Joaquín Mir*. Barcelona, Polígrafa, 1989.

⁵⁰⁰ Corredor Matheos, Jose y Apellaniz, Paloma: *El pintor Fernando de Amárica*.

Vitoria, Fundación Amárica, Gobierno Vasco, Diputación Foral de Álava, Caja Provincial de Ahorros de Álava, 1986.

Catálogo de exposición *Fernando de Amárica. Nuevas miradas*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, Museo de Bellas Artes de Álava, 2008. Comisariado y texto de Paloma Apellániz.

Los fondos de la Fundación Amárica se muestran en la actualidad con la colección permanente de arte vasco del Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria-Gasteiz.

Sus estanques, fuentes y surtidores de colores artificiales se liberan de la percepción visual. De pincelada ondulante y efecto sinuoso. América se refugia en estos cobijos herméticos.

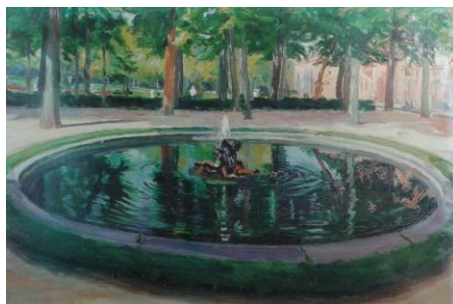


Fig.42 Fernando de América *Estanque en la Granja*, 1908

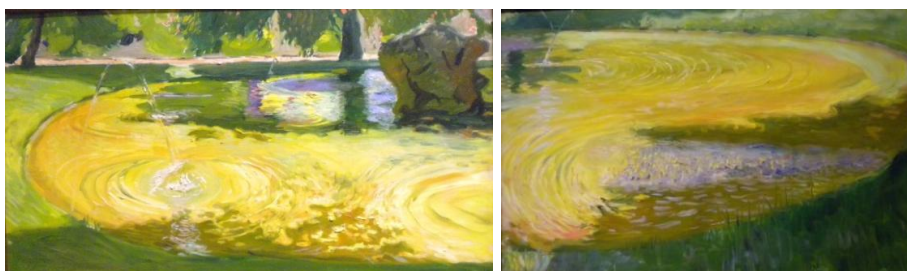
"EL ALMA DE LA FUENTE

*En el azul del claro firmamento
la luz se va apagando lentamente,
como el rumor de una lejana fuente
que en la calma nocturna agita el viento.*

*Se ha perdido la voz, pero el acento
temeroso y fugaz, la balbuciente
palabra de dolor, eternamente
en mis oídos resonar la siento.*

*Es un grito, un suspiro, toda el alma
que desfallece, que se va y nos deja
solos en medio de la noche en calma,*

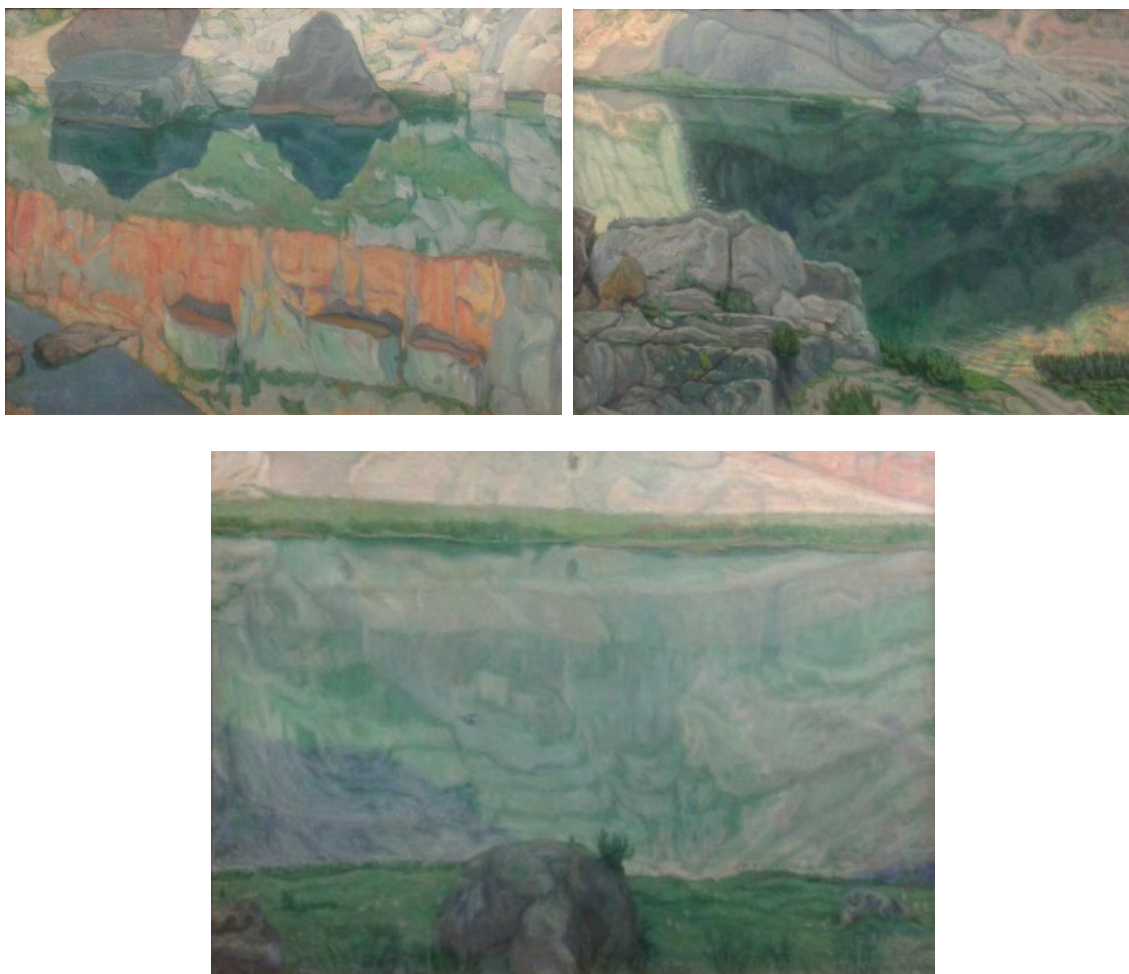
*y, temblando, resurge nuevamente
en la fugaz y cristalina queja
del agua fugitiva de la fuente." ⁵⁰¹*



Figs.43-45 Fernando de América *Estanque con surtidor*, hacia 1904
Estanque con surtidor al fondo, hacia 1904
Estanque surtidor (Estudio), 1904

⁵⁰¹ Villaespesa, F., op. cit., pp.64-65.

Esta evolución en la obra del pintor aporta intensidad artificiosa y luminosidad a sus colores. El movimiento de la pincelada de óleo, el rico cromatismo de amarillos y anaranjados con reflejos. Destellos y sombras, identifican a un pintor conocedor de la poética simbolista. Sus superficies acuáticas de ondas decadentes le distancian de su faceta de paisajista localista. Los viajes a Granada, Madrid o París le hacen evolucionar estéticamente. Su perfeccionamiento en el tratamiento del color le alejan de su vertiente impresionista. Amárica conecta con la onda de los paisajes y visiones decadentes. Interpretación subjetiva del color y la luz. Naturaleza, jardines y paisajes de paraísos artificiales.



Figs.46-48 Fernando de Amárica *Espejos en el Ebro (Valle de Tobalina)*, 1927
Espejo verde en el Ebro (Montejo de Cebas), 1926
Espejo gris en el Ebro, 1931-1940

El pintor vivió en pleno centro de Vitoria. Su casa de ubicación privilegiada, contaba con su propio jardín o cobijo de hermetismo simbolista. En la actualidad la zona centro se encuentra totalmente transformada y el pintor da nombre a una plaza cercana a la antigua ubicación de su casa con jardín. Otro caso de refugio artístico, fortín o torre de marfil. Edén de creación artística, experimentación, estímulos y sosiego.



Figs.49-53

ARQ-0199_10(3) ARQUÉ Casa de América (1956)

PAR-1725_2(4) J.M. PARRA Casa del pintor Fernando de América en la C/ Dato (1958)



ARQ-2035_07(3) ARQUÉ Concurso de pintura en el jardín de América (1963)

LFM-285_3(3) S. ARINA Vuelta ciclista a España. Calle Dato (1961)

Casa y jardín de Fernando de América



GUI-2-007_1(1) E. GUINEA Jardines. América (1941)

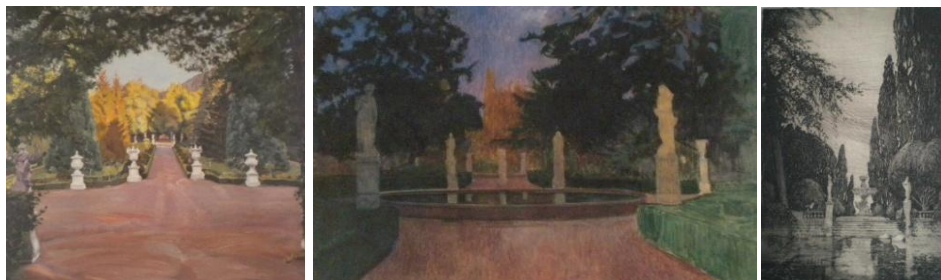
ARCHIVO MUNICIPAL DE VITORIA-GASTEIZ

Sección de Fotografía

Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz

Vitoria-Gasteizko Udala

América, Rodríguez-Acosta, Ricardo Baroja y Antonio Machado evocan esos jardines o espacios de naturaleza construida y envuelta en momentos crepusculares. Ilusiones visuales, reposo y consuelo. Atmósferas sugestivas de una sensación de plácida melancolía y abandono.



Figs.54-56 Fernando de Américo *Estudio en La Granja de San Ildefonso*, 1908

José María Rodríguez Acosta *El jardín de los mártires*, 1912

Ricardo Baroja *Crepúsculo*, 1907

"CREPÚSCULO

*Caminé hacia la tarde de verano
para quemar, tras el azul del monte,
la mirra amarga de un amor lejano
en el ancho flamígero horizonte.
Roja nostalgia el corazón sentía,
sueños bermejos, que en el alma brotan
de lo inmenso del inconsciente,
cual de región caótica y sombría
donde ígneos astros como nubes, flotan,
informes, en un cielo lactescente.
Caminé hacia el crepúsculo glorioso,
congoja del estío, evocadora
del infinito ritmo misterioso
de olvidada locura triunfadora.
De locura adormida, la primera
que al alma llega y que del alma huye,
y la sola que torna en su carrera
si la agria ola del ayer refluye.
La soledad, la musa que el misterio
revela el alma en sílabas preciosas
cual notas de recóndito salterio,
los primeros fantasmas de la mente
me devolvió, a la hora en que pudiera,
caída sobre la ávida pradera
o sobre el seco matorral salvaje,
un ascua del crepúsculo fulgente,
tornar en humo el árido paisaje.
Y la inmensa teoría
de gestos victoriosos
de la tarde rompía
los cárdenos nublados congojosos.
Y la musa caminaba,
en polvo y sol envuelta, sobre el llano,
y en confuso tropel, mientras quemaba
sus inciensos de púrpura el verano."*⁵⁰²

⁵⁰² Rescatamos el poema de *Soledades* (1903)

Machado, Antonio: *Poesía*. Madrid, Alianza, 2007, pp.27-28.

Jardines, cipreses, nocturnidad, tedio y melancolía en los catalanes Modest Urgell (Barcelona, 1839-1919) y José Nogué Massó (Tarragona, 1880-1973) Espacios crepusculares y solitarios, sin referencia espacio - tiempo.



Fig.57 Modest Urgell *¡Otra vez lo de siempre!*, 1896



Fig.58 José Nogué Massó *Tierra franciscana*, 1918

"PAISAJE GRANA

La cumbre. Ahí está el ocaso, todo empurpurado, herido por sus propios cristales, que le hacen sangre por doquiera. A su esplendor, el pinar verde se agria, vagamente enrojecido; y las hierbas y las florecillas, encendidas y transparentes, embalsaman el instante sereno de una esencia mojada, penetrante y luminosa.

Yo me quedo extasiado en el crepúsculo. Platero, granas de ocaso sus ojos negros, se va, manso, a un charquero de aguas de carmín, de rosa, de violeta; hunde suavemente su boca en los espejos, que parece que hacen líquidos al tocarlos él; y hay por su enorme garganta como un pasar profuso de umbrías aguas de sangre.

*El paraje es conocido, pero el momento lo trastorna y lo
hace extraño, ruinoso y monumental. Se dijera, a cada instante,
que vamos a descubrir un palacio abandonado... La
tarde se prolonga más allá de sí misma, y la hora, contagiada
de eternidad, es infinita, pacífica, insondable...*

- Anda, Platero...⁵⁰³

Recuerdos, visiones, ensimismamiento, alucinaciones. Ensueños suspendidos en un momento estancado.⁵⁰⁴ Estados crepusculares, melancolía...

⁵⁰³ Juan Ramón Jiménez: *Platero y yo*. Barcelona, Espasa, 2013, p.87.

La primera publicación del poema fue en el año 1914 y la edición completa del año 1917.

⁵⁰⁴ Solana, Guillermo: "El camino de los cipreses . Imágenes del Simbolismo idealista en España", cat. exp. *Los pintores del alma. El Simbolismo idealista en Francia*. Madrid, Fundación Mapfre, 2000. Comisariado y textos de Guillermo Solana y Jean-David Jumeau-Lafond.

Ya se ha hecho referencia al catálogo *Van Gogh to Kandinsky. Symbolist landscape in Europe 1880-1910*. Londres, Thames & Hudson, 2012.

El catálogo incluye los estudios que aquí señalamos:

Rapetti, Rodolphe: "Landscapes and Symbols", pp.17-39.

Thomson, Richard: "Arcadia contested", pp.41-65.

Rapetti, Rodolphe: "Symbolism and Naturalism", pp.67-89.

von Bonsdorff, Anna-María: "Dream Landscapes. From fantasy worlds to nightmares", pp.91-103.

Fowle, Frances: "Silent cities", pp.105-125

Thomson, Richard: "The Cosmos and the Rhythms of Nature" e "Into the Mystic", pp.127-177.

b) Estados crepusculares, melancolía.

"Estaba convencido de ser ya no un espíritu selecto, sino un espíritu raro, y creía que la rareza de mis sensaciones y de mis sentimientos ennoblecía y dotaba de distinción a todos mis actos. Curioso y pagado de aquella rareza mía, no concebía un sacrificio, una abnegación de mí mismo, del mismo modo que no sabía renunciar a una expresión o a una manifestación cualquiera de mi deseo. Pero en el fondo de tantas sutilezas no había más que un terrible egoísmo, porque, descuidando las obligaciones, yo aceptaba todos los beneficios de mi situación."

D'ANNUNZIO *El inocente* (1891)

"- Es muy posible que no me hayan dado más picaduras que a los otros, pero creo que las he sentido más.

Mi pariente no podía consentir tal superioridad, que yo me asignaba, y trató de demostrarme que si había sufrido picaduras de amor propio y de la sensibilidad, eran las misma, exactamente las mismas, ni una más ni una menos, que las del resto de los mortales. (...)

Pensando acerca de esta cuestión, de la formación y del desarrollo del carácter - sigue diciendo Murguía -, y pensando como el hombre desocupado que tiene muchas horas que perder, se me ha ocurrido escribir unas cuantas notas y divagaciones acerca de mi carácter."

BAROJA *La sensualidad pervertida* (1920)

Ser pesimista es condición indispensable para ser simbolista. Ser nihilista explica esa huída y búsqueda evasiva constante de los paraísos infernales del Simbolismo. Estos saturnianos saturados de bilis negra enferman de melancolía, aburrimiento y depresiones varias. Temperamentos afectados por el tedio vital. Exceso de tiempo dedicado a la soledad reflexiva, postración, laxitud y pasividad. La melancolía y la negrura tiñe todas las obras simbolistas. Aristóteles fue el primero en asociar el temperamento melancólico con el talento notable para las artes. Esta idea del genio y la melancolía se ha relacionado con la creación artística. El artista melancólico entra en diálogo con estados sublimes y situaciones cercanas a la locura. El genio melancólico sufre episodios de ansiedad, apatía o depresión.⁵⁰⁵

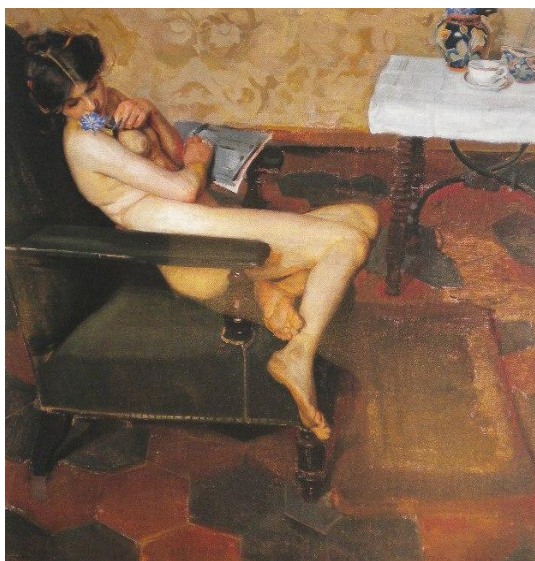


Fig.59 Antonio Ortiz Echagüe *Modelo sentada*, 1906

⁵⁰⁵ Wittkower, Rudolf y Margot: *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución francesa*. Madrid, Cátedra, 1985.

La melancolía se relaciona con la reflexión creativa y la genialidad. Los melancólicos viven en constante recogimiento de introspección reflexiva. Llevan esta carga en su abatimiento. Se repiten en las representaciones melancólicas el gesto de la mano apoyada en el rostro. En la antigüedad, la cultura grecorromana explicaba estas dolencias o patologías asociado al equilibrio de los fluidos o humores. El fluido predominante en cada organismo, determina su temperamento. La sangre el temperamento sanguíneo, la bilis amarilla el colérico, la flema el flemático y la bilis negra marca a los melancólicos. Su desgana y laxitud se debe a este desarreglo.

"(...) la melancolía, encuadrada en la edad madura, es un estado de ánimo que suele expresarse mediante el recogimiento y la meditación y, por ello, de modo natural, se asocia a las personas sobresalientes (artistas, escritores, filósofos), por cuanto aquellas cualidades son consideradas indispensables para la reflexión intelectual y la capacidad de innovación. La melancolía es la enfermedad de los nacidos bajo el signo de Saturno, planeta que rige el genio creador de los humanos (...) Los melancólicos además, no necesitan de enemigos externos: se bastan y se sobran ellos mismos, pues, por lo general, son personas de una alta exigencia; al final, esa imperiosa conciencia moral termina siendo el demonio interior, fuente de una ansiedad, que por nunca satisfecha, se hace crónica, hasta llegar al perpetuo sinsabor.

Los saturnianos saben por ello que no hay esperanza. La melancolía en este contexto puede ser simplemente el resultado de la lucidez. El pesimismo no sería tanto una opción como un destino (...)" ⁵⁰⁶

Esta amargura derivó cómodamente en una pose indolente y elegante entre los diagnosticados de *Spleen* decadente de finales del sigloXIX. Una pereza lánguida o tristeza postradora. La dolencia contagió a los simbolistas más perturbados, depresivos, enfermizos, narcisistas, egocéntricos y sin embargo más exquisitos y sobresalientes.

"Pero la atracción hacia el abismo tiene también su dimensión diletante y una retórica más bien vacua; puede ser el resultado de una pose, un asunto de esnobismo sin más. No es ajeno a todo ello, evidentemente, el halo de profeta que nimba al pesimista, considerado habitualmente más sagaz y, sobre todo, más profundo que los confiados, biempensantes y risueños.

El artista, el escritor (el "intelectual", en una palabra), impelido por el papel que le tocaba desempeñar, mantenía con frecuencia una crítica inmisericorde y adoptaba una actitud displicente, descreída, cuando no abiertamente catastrofista. (...) Al final muchos le cogieron el gusto al papelón." ⁵⁰⁷

Esta perturbación de tristeza, hastío y aflicción ensimismada, favorece la meditación. Los nacidos bajo el signo de Saturno están asociados según los astros, a la reflexión, la creación, artes y letras. Su recogimiento, carácter contemplativo e introspectivo, condicionan sus momentos eternos para la divagación. Estos nihilistas desengañados y ensimismados pierden toda esperanza. Se emplazan en su visión amarga y la resignación.

⁵⁰⁶ Núñez Florencio, Rafael: *El peso del pesimismo. Del 98 al desencanto*. Madrid, Marcial Pons Historia, 2010, pp.29-30.

Los filósofos Kierkegaard, Nietzsche, Hartmann, Leopardi o Schopenhauer, sentaron las bases del pensamiento nihilista.

⁵⁰⁷ *ibid.*, p.39

Desengañados y frustrados, los simbolistas se declaran vencidos completamente convencidos. Su fracaso se adereza con decadencia, abulia, desolación y un desencanto voluptuoso. Abrumados por estas tristezas y pesadumbres, quedan abatidos. Postrados en sus amarguras desesperantes. Negrura y nebulosas de desencanto y pesimismo intelectual.

"Me embriagaba leyendo, y, como los borrachos que lo son por naturaleza, ahogaba las náuseas de la embriaguez con nuevas libaciones, sin llegar al hartazgo nunca."

"-Ya estaba resuelto; ya supe lo que iba a ser: adiós para siempre mis incertidumbres, mis dudas, mis exagerados terrores de sólo algunas horas antes! - Había, por fin hallado la fórmula. Iba a ser literato. ¡A la obra pues!"

"Me propuse llevar calor de mi sangre y electricidad de mis nervios a todas las páginas de esa obra, haciéndola de tal modo humana, que pudiera palpar entre las manos del lector con los estremecimientos de vida de los libros tallados para la inmortalidad... Y cuando la hubiera terminado, hacerla imprimir en Madrid (...)"

"Los preparativos de marcha fueron obra de algunas semanas; no quiso mi madre dejarme marchar de cualquier modo, y me equipó de ropa lo menos para tres o cuatro años, como presintiendo futuras penurias de carácter crónico.

(...)

Lo cierto es que mi viaje - yo miro la cuestión ahora desde una gran altura -, lo cierto es que mi viaje tenía mucho de desposorio. ¡Iba a casarme con la adversidad, que me aguardaba en Madrid con ansias de enamorado! ¡Iba a casarme, si, a casarme con ella, y nuestro lazo de unión, férreo y bien apretado, iba a ser eterno e indisoluble por toda la vida! ¡Por toda la vida!"

*"Viven esos recuerdos mezclados con mi sangre, circulando con ella por mis venas, asaltando a mi cerebro a cada latido con que el corazón reparte la vida por todo el organismo. Forman parte de mi carne y de mis huesos. No quiero que mueran completamente conmigo, y por eso los estampo en esta página. Quizá andando el tiempo lea esto, desde su oscuro rincón de provincia, algún joven corroído por la pasión de la gloria, ganoso de aventuras, azotado por la misma borrasca de emociones que el autor de este libro, y quizás también, al compadecerme, aproveche las experiencias de que pretendo dejar llenas estas hojas, tomando otros derroteros y otros caminos que los que yo he seguido. Están malditos esos caminos, están sembrados de sangrientos despojos de mi vida (...)"*⁵⁰⁸



Fig.60 Alberto Durero *Melancolía I*, 1514

⁵⁰⁸ Sawa, Alejandro: *Declaración de un vencido*. Madrid, Cátedra, 2009, pp.149, 152, 154, 159 y 181. Recogemos las citas de la novela de 1887 protagonizada por uno de estos simbolistas vencidos.



Figs.61-62 Josep Llimona
Ángel panteón familia Alomar Estrany, 1900
 Cementerio del Sudoeste, Barcelona



Resignación panteón familia Rialp, 1906
 Cementerio del Sudoeste, Barcelona

La melancolía impregna las obras funerarias de Llimona. Un ángel alado, melancólico y andrógino custodia el panteón de la familia Alomar Estrany en Barcelona. El marcado idealismo melancólico, la elegancia y la delicadeza dominan en las esculturas de Josep Llimona. Las doncellas y ángeles estilizados son los protagonistas. Se repiten sus gestos y una subrayada espiritualización. La profundidad expresiva de las jóvenes indolentes se remarca con su mirada absorta o perdida en algún punto lejano. Sus largos cabellos lacios y sueltos cubren sus hombros abatidos. En otros casos, el cabello cubre completamente las facciones del rostro y es entonces cuando la alusión a amplios conceptos se acentúa. Las figuras visten largas túnicas que ocultan sus cuerpos frágiles.⁵⁰⁹

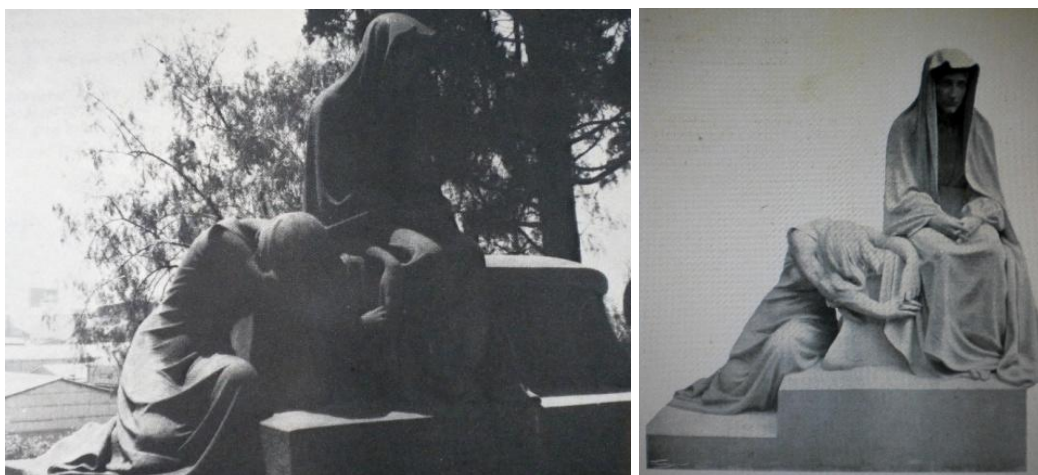
Las jóvenes se presentan silenciosas, resignadas y abatidas en su profundo dolor. Todo ello se envuelve de gran mesura. No hay lugar para hablar de teatralidad ni recursos gestuales exagerados. Las esculturas de Llimona son toda humanidad y sentimiento. Su artífice logra aportar ese halo indefinible que rodea a las féminas prerrafaelitas. Rechaza cualquier gesto exagerado de dolor o resignación. Muestra sentimientos profundamente dignos y humanos. Un sentir de melancolía y misticismo, son los contenidos de fondo. Este tono místico, es una de las poéticas del cambio de siglo. Es en su escultura funeraria donde Llimona bosqueja la que será su obra más emblemática: *Desconsol*.⁵¹⁰ Misticismo, religión, esoterismo, melancolía... todo ello encuentra su aleación en el Simbolismo.

⁵⁰⁹ Respecto a la escultura funeraria, Monedero Puig en sus títulos sobre el escultor de 1966 y 1977 hace una completa revisión de su obra. Incluye esculturas, versiones y encargos funerarios del artista catalán.

⁵¹⁰ Sobre la obra de Llimona y su escultura funeraria señalar Subirach i Burgaya, Judit: "Josep Llimona, la superació de l'anecdòticisme vuitcentista", *El Modernisme. Les arts tridimensionals. La crítica del Modernisme*, vol.IV. Barcelona, Edicions L'isard, 2003, pp.33-44.



Figs.63 y 64 Josep Llimona Monumento funerario de la familia Robert, 1903-1904
Cementerio de Sitges, Barcelona



El Dolor y la Resignación sepulcro familia Casas de Vilanova, 1903
Cementerio del Sudoeste, Barcelona

*“Junto al cosmopolitismo, provincianismo, decadentismo, individualismo, parnasianismo, intimismo y simbolismo, alineemos este otro ismo: misticismo. Todos esos elementos constituyen el modernismo, y, con ellos, un lenguaje más rico, que algunas veces tiende a la perfección escultórica y siempre a la musicalidad.”*⁵¹¹

La fuerza expresiva de las esculturas expone la profunda sensibilidad de su autor. A las doncellas les acompañan ángeles alados o figuras alegóricas. Estos ángeles y virtudes apoyan a las mujeres afligidas. Refuerzan las ideas relacionadas con la muerte como la redención, la esperanza, la melancolía o la tristeza.

*“Algunos sentimientos están ligados a este estado de ánimo. La melancolía, entre otras, parece ser una de las levaduras del arte y agudizarse a veces hasta una verdadera complacencia ante el dolor. El misticismo también tiene su lugar. No es necesariamente cristiano, ni siquiera católico, salvo como desviación o búsqueda de valores de refugio. Es más bien una aspiración hacia un más allá impreciso cuya superficie rielan el esoterismo, el ocultismo, el recurso a doctrinas herméticas generalmente mal comprendidas o corrompidas.”*⁵¹²

⁵¹¹ Gullón, Ricardo: *Direcciones del Modernismo*. Madrid, Editorial Gredos, 1971, pp.22-23.

⁵¹² Legrand, F. C., op. cit., p.125. Se ha citado su texto sobre el ideal andrógino en el catálogo *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*.

La muerte también está presente en el cambio de siglo y sus expresiones artísticas. La unión del amor y la muerte, es una idea rastreable en el Simbolismo. Se trata de otro componente más del conjunto de perversiones mórbidas y truculentas que cargan de complejidad el *Eros* simbolista. Toda esta ambigüedad está conectada con la nostalgia y la indolencia decadente. La perversión se crece y regodea en lo ambiguo y extraño. Lo artificial llama a equívoco, se sumerge en atracciones íntimas y secretas. El escultor queda impregnado de toda esta complicada erótica. Una sensualidad muy lejana de la sincera pureza pretendida del autor.

Sus mujeres frágiles se pueden inscribir en esta sensualidad. Estas figuras místicas y desconsoladas aluden a la muerte. Despiertan en el marco funerario una inquietante atracción.⁵¹³ Sus mujeres lánguidas y a la par sugerentes se desploman afligidas por el dolor. Se adivinan sus ojos cerrados ocultos por los cabellos extendidos sobre las tumbas. El pelo es un auténtico fetiche de culto, protagonista casi absoluto en las representaciones femeninas del cambio de siglo.⁵¹⁴ La fragilidad de estas jóvenes espiritualizadas se relee como la expresión de su rol pasivo. Esta actitud conecta con la idea de la mujer sumisa. Una amante a la que complacer con facilidad ya que se le intuye una escasa exigencia. Mujeres con poca o nula experiencia sexual y atraentes precisamente por ello.

*“La asociación que establecieron los médicos entre virginidad, belleza y debilidad hizo que la palidez de la enferma se considerara como una demostración de la pureza mental y física de la mujer, y como un símbolo de la obediencia pasiva de la mujer hacia el hombre. Los internados femeninos potenciaron entonces estas cualidades, que se convirtieron en un signo de delicadeza y de clase. La invalidez femenina había llegado a suponer un verdadero culto entre las mujeres de clase ociosa; la salud había pasado a considerarse una cualidad plebeya y sospechosa.”*⁵¹⁵

La fragilidad femenina está asociada con la enfermedad. La debilidad, la palidez y la enfermedad se transformaron también en deleites sensuales. Las esculturas de Llimona no representan a mujeres sanas. Sus cuerpos delicados, frágiles y espirituales son delgados y estilizados. En su pureza y misticismo, son jóvenes que apenas parecen tener vida. Se apoyan en las tumbas sin apenas vitalidad. Dijkstra insiste en la presencia de la enfermedad y la muerte en las expresiones artísticas de la época:

*“(…) no había ninguna razón para que el culto a la invalidez se detuviese en la enfermedad. (...) Poetas y artistas de todas partes llevaban a las mujeres incluso más lejos en sus actos de sacrificio. Como sabía toda mujer abnegada y adecuadamente educada, el verdadero sacrificio encontraba su apoteosis lógica en la muerte.”*⁵¹⁶

⁵¹³ Praz, M., op. cit., expone contenidos eróticos del Romanticismo como la belleza y el erotismo conectados con la muerte. Son algunas de las ideas y poéticas románticas heredadas por el Simbolismo.

⁵¹⁴ Ya se ha hecho referencia al estudio sobre la cabellera de Bornay.

⁵¹⁵ López Fernández, M., op. cit., 2003, p.20. Al igual que Litvak, López recurre a Valle-Inclán atendiendo a la enfermedad asociada al erotismo para los decadentes.

⁵¹⁶ Dijkstra, B., op. cit., p.28.

Cuerpos melancólicos, abatidos y doloridos por el sufrimiento. Limitan la enfermedad, el ensueño y la muerte. Esta mujer de Llimona dormida, enferma o muerta, responde al ideal de belleza emparentada con la muerte.

*“El papel del sueño es preponderante en el universo simbolista. Adelantándose a las teorías de Freud, se inscribe en un aura poética de rechazo del mundo real y de apelación a los fantasmas liberadores.”*⁵¹⁷

*“Las imágenes de mujeres sumidas en un sueño tan profundo que parecía que estuvieran muertas se hicieron legión. El truco consistía en que podían ser retratadas en este último estado de sensualidad pasiva con la mayor impunidad ya que, después de todo, sólo estaban durmiendo y no realmente muertas; de aquí que nadie pudiese acusar al artista de morbosidad. Sin embargo, y al mismo tiempo, nada podía evitar que el espectador masculino cediese a la ecuación muerte-sueño y se sumergiese en ella, hasta los más altos grados de morbosidad placentera, con pensamientos de intención sensual a partir de una mujer que parecía estar definitivamente muerta (...)”*⁵¹⁸



Fig.65 Josep Llimona *Meditació*, 1916

La melancolía enfermiza, el sueño y la muerte atrajeron a los simbolistas como estados en los que se abandona la realidad aparente. Se accede con sus representaciones a esa realidad paralela o a una nueva realidad soñada por estos artistas. También el consumo de drogas, conecta con estos nuevos terrenos. Terrenos anhelados y plasmados por el Simbolismo. El sueño hermanado con la muerte, nos habla de la necrofilia también añadida al discurso erótico. Un nuevo regusto por lo complejo y lo perverso en este enmarañado discurrir por variantes eróticas.

⁵¹⁷ Legrand, F. C., op. cit., p.129.

⁵¹⁸ Dijkstra, B., op. cit., p.62.

"SALVADORAS

*Para Nicolás María López
Cuando lloraba yo tanto,
cuando yo tanto sufría,
mis penas, solo mis penas
fueron constantes amigas...;
me quedé sin ilusiones,
me quedé sin alegrías,
volaron mis esperanzas...,
y en el mar de mi desdicha,
pobre y solitario náufrago
sin auxilio me perdía...;
llegó un momento supremo
en que aborrecí la vida...
Entonces brilló a lo lejos
una playa bendecida,
la playa del sufrimiento,
de las tristes nostalgias...;
pensé un instante en la lucha
¡Sol que alumbró muerto día!
y me abracé a mis dolores
y salvé mi inútil vida...
¡Penas mías, yo os bendigo!
¡yo os bendigo, penas mías!
¡negras tablas salvadoras,
salvadoras de mi vida!
mi alma es vuestra, vuestra sólo;
yo no codicio alegrías,
yo gozo cuando estoy triste,
es mi llanto blanca dicha
que me embriagas de dulzuras,
de gratas melancolías...;
¡nunca, nunca me olvidéis
en el mar de mi desdicha!
¡entristeced a mi alma!
¡entristeced a mi vida!
¡que yo gozo con las penas
más que con las alegrías!
¡que jamás puedo olvidarme
de vuestra fiel compañía,
cuando solo, solo, solo,
sin auxilio me perdía;
cuando llegó aquel momento
en que aborrecí la vida;
cuando lloraba yo tanto,
cuando yo tanto sufría...!"⁵¹⁹*



Figs.66 y 67 Mateo Inurria *Ensueño (Mi discurso en mármol)*
Miquel Blay *Sensitiva*

⁵¹⁹ Rescatamos el poema de *Almas de violeta* (1900) de la antología de Juan Ramón Jiménez, op. cit., pp.120-121.

Mateo Inurria y Miquel Blay, esculpen sus bellezas taciturnas. Abatidas y apoyadas, de miradas perdidas y ensimismadas. Estas patologías melancólicas lindan (perversamente o suculentamente) con ciertas comodidades burguesas, perezas, aburrimientos y resignación.

*"El aburrimiento es primo hermano de la pereza y la apatía. ¿Para qué moverse, para qué hacer nada? Una buena coartada la proporciona el desencanto, el descreimiento, el hecho de estar de vuelta de todo. (...) Mejor abandonarse a la nada, así, directamente, puesto que nada somos en el fondo. Es la enfermedad que se pone de moda en el tramo final del siglo XIX, una elaboración más radicalizada de la melancolía romántica, y que adopta unas formas sutiles - siempre el prestigio cultural del pesimismo - según los países: Langeweile (Alemania) Spleen (Gran Bretaña) Ennui (Francia). En español diríamos hastío, tedio o abulia, siempre con ese matiz de suficiencia o superioridad mental de quien no siente pasión por cosa alguna porque lo ha experimentado todo. El blando ideal de abandonarse sin esperar nada (...)"*⁵²⁰

La condesa de Yumuri posa indolentemente para Cecilio Pla (Valencia, 1860-1934). Acomodados con suficiente tiempo libre. Entre los simbolistas hay algo de fascinación por el mal, desconfianza por norma y desolación conformista. Recreación y delectación morbosa en una pose artificiosa y mezquina. Autosugestión e individualismo, desarraigo e incompreensión. Llegados a determinados límites vienen las perversiones, las excentricidades, los desequilibrios y transgresiones (porque sí). Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine... son algunos de los poetas malditos. Podemos añadir a los españoles Francisco Villaespesa, Juan Ramón Jiménez o Antonio Machado.



Fig.68 Cecilio Pla *La condesa de Yumuri*, 1906

⁵²⁰ Núñez Florencio, R. op.cit., p.40

Añadimos las referencias a Lozano Marco, Miguel Ángel: *Imágenes del pesimismo. Literatura y arte en España 1898-1930*. Alicante, Publicaciones Universidad de Alicante, 2000. Ritvo, Juan Bautista: *Decadentismo y melancolía*. Córdoba (Argentina), Alción, 2006.

"A LA MELANCOLÍA

*Tú que en el parque mustio, frente a los soles rojos
que empurpuran de luz tu altivo desconsuelo,
hastada y delirante, pierdes tus grandes ojos
tras las bandadas que se alejan por el cielo...*

*O que, pálida y dulce, con un libro en la mano,
caminas lentamente por la seca avenida,
y buscas en la rosa postrera del verano
el sentido profundo y eterno de la vida...*

*¡Divina mujer triste! ¡Al lado de la fuente
soñando con tus brazos, mi corazón te espera...;
no seas la ilusión que vuela de la fuente,
sino la realidad constante y verdadera." ⁵²¹*

Sonata 14 (II) de Fernando Labrada (Periana Málaga, 1888-1977) es una bella escena melancólica. La melancolía, la indolencia, el *tedium vitae* o la idea del genio atormentado impregna el Simbolismo. Pese a todo, en este estudio no ahondamos en la mirada médica o científica que abordaría este asunto desde un punto de vista distinto. ⁵²²

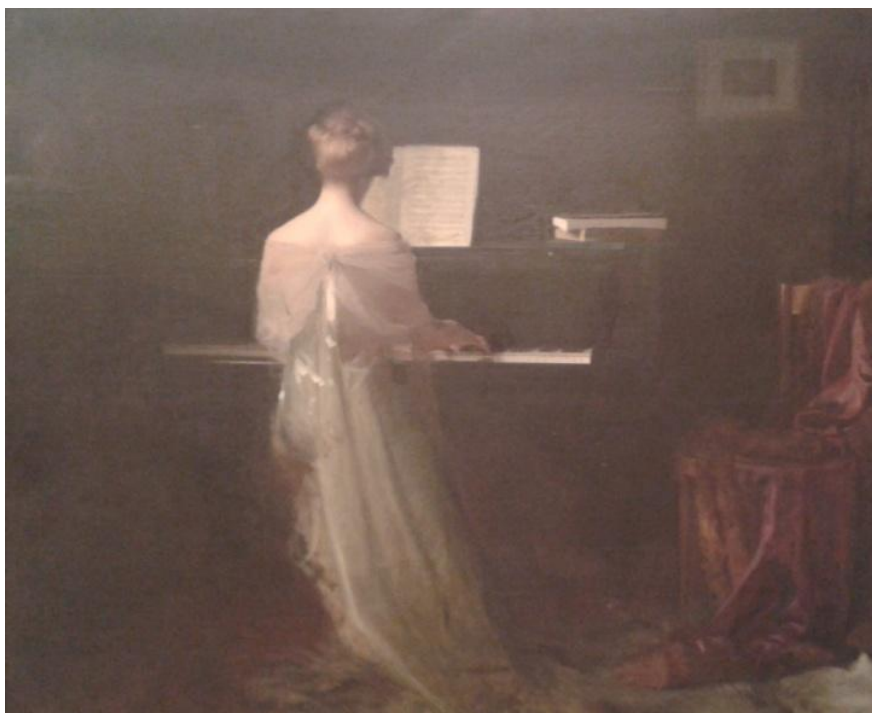


Fig.69 Fernando Labrada *Sonata 14 (II)*,1911

⁵²¹ Rescatamos el poema de *Melancolía* (1912) de la antología de Juan Ramón Jiménez, op. cit., pp.207-208.

⁵²² Desde el punto de vista médico, las conclusiones se alejan de esta asociación melancolía – creación artística. Nos remitimos a las reflexiones vertidas por especialistas como el Dr. López-Ibor en su conferencia “La creatividad pertenece a la persona, no a la enfermedad” en la Sesión Científica *Creatividad y enfermedad mental*. Madrid, Real Academia Nacional de Medicina, Septiembre 2010.

"OFERTORIO

*Es esas horas íntimas de gran recogimiento,
cuando escuchamos hasta girar agonizante,
en torno de la lámpara que alumbra vacilante,
como una mariposa, un vago pensamiento.*

*Cuando en la mano helada de una tristeza inmensa
el corazón sentimos temblar, aprisionado,
como un latir medroso de pájaro asustado,
y el alma está en la pluma sobre el papel suspensa.*

*Cuando en el gran silencio nocturno se percibe
el hálito más tenue, el son más fugitivo,
y se funden en uno los cien ecos dispersos,*

*Y yo entonces, llorando y sin saberlo, escribo
esas cosas tan tristes que algunos llaman versos."* ⁵²³

El pintor vasco Ángel Larroque (Bilbao, 1874-1961) ⁵²⁴ pinta su *Maternidad* de 1895. Momento íntimo de la madre recostada con su hijo. El artista completó su formación con el maestro Eugène Carrière en la *Academie Julien* de París. Realiza esta pintura al terminar su estancia en la capital francesa.

"La nota o matiz predominante en todos los modernistas – y añadámos, de los que pasan por ser escritores del 98 – es la melancolía. Todo es melancólico y todos los poetas sienten el privilegio de ser agraciados con este estado de alta espiritualidad. Los poetas franceses, románticos y simbolistas, dieron un cambio al significado de la melancolía. Los románticos franceses – y españoles -, además de elevar la melancolía a una categoría de aristocracia espiritual, contribuyeron a que la melancolía no fuera un estado del alma, sino que también residiera en las cosas: una tarde melancólica, un parque melancólico (...)" ⁵²⁵



Fig.70 Ángel Larroque *Maternidad*, 1895

⁵²³ Villaespesa, F., op. cit., pp.96-97.

⁵²⁴ Catálogo de exposición *Ángel Larroque. Un pintor, el olvido y la memoria*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003.

⁵²⁵ Ferreres, Rafael: "La mujer y la melancolía en los modernistas". Madrid, Cuadernos Hispanoamericanos, LIII, 1963, en Litvak, Lily (ed.): *El Modernismo*. Madrid, Taurus, 1986, p.180.

"HORAS DE TEDIO

*Cansancio, fatiga...
Fatiga, cansancio...
Distintas palabras, pero un mismo gesto
de peso en los hombros, de pena en los labios.*

*Siempre el mismo cielo
azul o nublado,
los mismos caminos
ásperos o llanos,
las mismas ciudades con los mismos vicios,
con sus mismos necios y sus mismos sabios.
¿Dónde vamos, vida?
Vida, ¿dónde vamos?*

*Reposa un instante cerca de esa fuente,
al pie de esos álamos,*

*al beso del viento y al son de las aguas
entorna los párpados
y canta tus nuevas canciones ya viejas,
porque también antes otros cantaron...*

*Cansancio, fatiga...
Fatiga, cansancio...
Distintas palabras, pero un mismo gesto
de peso en los hombros, de pena en los labios."*

*(...)
En los claros espejos del río
la ciudad del crepúsculo arde,
con sus verdes jardines floridos
y sus blancos palacios de mármoles...
Y se escuchan gemir bandolinas
y canciones lanzadas al aire." ⁵²⁶*

José María Rodríguez-Acosta (Granada, 1878-1941) se formó con José María López Mezquita y pintaron en su Granada natal. ⁵²⁷ Los tipos y paisajes granadinos embaucan por su aura idealista. Artista reconocido en el panorama artístico español y las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de Madrid. José Francés describe al pintor:

"Era alto, espigado, lento de ademanes, con súbitas pero frías brusquedades de palabra y sonrisas breves. (...) el bigote largo y cuidado, ponía una arrogancia varonil. Se presentía en los rasgos, reciamente dibujados, y en la palidez de la piel, una futura rigidez ascética. Como en el rostro, también bigotudo y de precoz calvicie, y en el reservado señorío sentimental de Falla." ⁵²⁸

⁵²⁶ Villaespesa, F., op. cit., pp.118-119.

⁵²⁷ Catálogo de exposición *José María Rodríguez-Acosta (1878-1941) Entre el Academicismo y el Historicismo. Reflexión histórica en los cien años de su nacimiento*. Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Ministerio de Cultura, 1978.

Con textos de Emilio Orozco, Mateo M. Revilla Uceda, Ignacio L. Henares Cuéllar, Fernando Chueca Goitia. Añadimos la página web de la fundación del pintor www.fundacionrodriguezacosta.com

⁵²⁸ José Francés: *José María Rodríguez-Acosta*. Madrid, Espasa-Calpe, 1948, pp.25-26.

Ese halo inexplicable se subraya en sus desnudos melancólicos de fechas tardías. Ensueños nostálgicos de enigmáticas musas postradas. Desnudos sugerentes envueltos en silencio y quietud inexplicable. Apática evocación en un paraje inquietante.



Figs.71 y 72 José María Rodríguez-Acosta *Desnudo*, 1939
Desnudo de la bola de cristal, hacia 1939

Los desnudos del pintor son tentaciones misteriosas y sugestivas. Turbadoras figuras aisladas. Hipnóticas figuras de laxitud y fetiches tentadores. Enigmas y símbolos de indolencia reconcentrada. Sueño hermético e insoldable misterio nocturno. Expresiones intensas. Intensidad pesimista que el artista pintó en su *carmen* granadino, refugio de retiro y creación en el que invirtió grandes esfuerzos que le retiraron temporalmente de la pintura (1915-1928).



Figs.73 y 74 José María Rodríguez-Acosta *Desnudo*, 1941
Desnudo, 1933

"SOMNOLIENTA

Para José Durban Orozco

*Va cayendo la tarde con triste misterio...
inundados de llanto mis ojos dormidos,
al recuerdo doliente de Amores perdidos,
en la bruma diviso fatal cementerio...*

*El Sol muerto derrama morados fulgores
inundando de nieblas la verde espesura...
Dulce ritmo armonioso de vaga amargura
me despierta... A mi lado se duermen las flores...*

*Taciturno prosigo mi senda de abrojos
y mis ojos contemplan la azul Lejanía...
Allá lejos... muy lejos... está mi Alegría,
en los míos clavando sus lívidos ojos...*

*¡Ah! ¡delirio! ¡delirio...! Al través de una rama
una Sombra adorada ligera se mueve:
una Sombra con cara de lirios y nieve,
que sus labios me ofrece y gimiendo me llama...*

*Y se aleja llorando con triste misterio.
Inundados de llanto mis ojos dormidos,
al recuerdo doliente de Amores perdidos,
tras la Sombra camino al fatal cementerio..."* ⁵²⁹

El pesimista se genera prestigio con su particular revolución individual, obsesiva, privada y pasiva. Una pose lánguida o férreo posicionamiento de desengañado abandono. Este pesimismo existencial se entremezcla con otros ingredientes como el Malditismo, Satanismo, *Dandysmo*, Decadentismo y Simbolismo. Sadismo y dolores exquisitos. Insatisfechos de maneras, pesadumbres y gestos bien estudiados. Desolación, insatisfacción y sufrimiento poético.

"Mediante su impasibilidad el dandi conserva la unidad de su semblante, acosado por los envites que le imponen la vida y la sociedad moderna.

Frente a una mercancía que se pretende maravillosa, él se encierra en una premeditada indiferencia (...)"

"El dandy es pasivo en el mundo de la falsa actividad. Con su pasividad, con su inmovilidad desvela cuanto se esconde tras el aparente movimiento que lo rodea.(...)"

Él prefiere aguardar, reflejando en su narcisista lentitud y flema la línea real de evolución del hombre. Al no alejarse jamás de sí mismo, se considera siempre como origen y término de sus propios actos. El dandi coincide con su utopía."

"El dandismo le ofrecía un modo de vivir con dignidad su propia soledad, su propia diferencia, que, lejos de quedar escondida, se transformaba en fuerza, signo de singularidad, elevación y unicidad.

El dandismo es la codificación de la soledad, la resistencia tierna y desesperada a la exclusión de un mundo que acepta sólo a quien se somete por entero a sus exigencias." ⁵³⁰

⁵²⁹ Rescatamos el poema de *Ninfeas* (1900) de la antología de Juan Ramón Jiménez, op. cit., pp.111-112.

⁵³⁰ Scaraffia, G., op. cit., pp.157, 181, 203 y 204.



Fig.75 Julio Romero de Torres *Jugando al monte (Humo y azar)*, hacia 1922-1925

"EL CIGARRO

*Toda el alma resumida
cuando lenta la consumo
entre cada rueda de humo
en otra rueda abolida.*

*El cigarro dice luego
por poco que arda a conciencia:
la ceniza es decadencia
del claro beso de fuego."* ⁵³¹

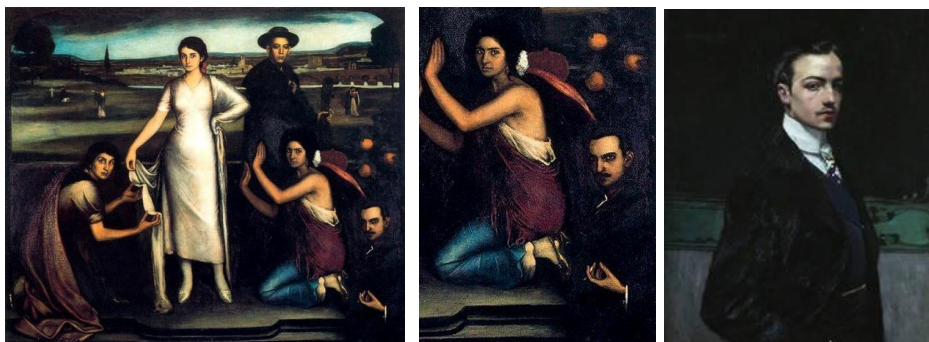


Fig.76 y 77 Julio Romero de Torres *Nuestra Señora de Andalucía*, 1907
José María Rodríguez-Acosta *Autorretrato*, 1900

Los andaluces Romero de Torres y Rodríguez-Acosta se autorretratan especialmente encantados con su propia imagen. Como Dorian Gray, se retratan para que su belleza sea contemplada. El cordobés de negro riguroso, color fundamental en su fascinante fondo de armario con su máscara, fetiches y corazas. El cigarro sostenido de manera afectada y transformado en un elemento de atrezo más en sus escenas. Rodríguez-Acosta también escoge el traje negro. Observan de manera perversa y penetrante. Contemplativos y a la par mundanos. Su bella artificiosidad, les distancia impasiblemente de la cruda realidad. Su pasividad, superioridad y gravedad excéntrica es un pacto con el Satanismo. Críticos exigentes, sibilinos y silenciosos. Observadores desengañados, disidentes y distantes.

"Con frecuencia se ha dicho que el dandi no es feliz; pero también esta afirmación es muy discutible, tanto al pie de la letra como en un sentido más elevado. Todas sus tentativas de capturar la belleza en las situaciones más escabrosas, paradójicas y difíciles, nos dirigen a un concepto utópico de felicidad mucho más amplio que el existente y reconocido como tal.

Y es que en él se concentra la totalidad de lo existente y, por tanto, la totalidad de los sentimientos, con los que se abre, igualmente, al dolor, a la melancolía y al spleen." ⁵³²

⁵³¹ Mallarmé, S., op. cit., p.32.

⁵³² Scaraffia, G., op. cit., p.141.

Leandro Oroz (Bayona, 1883-1933) pinta a Antonio Machado melancólicamente apoyado. Le acompaña su musa en el paraje poético de ruina y naturaleza. Melancólicos de poses muy ensayadas. Enfermos de hastío.



Fig.78 Leandro Oroz *Antonio Machado y su musa*, 1915

"HASTIO

*Pasan las horas de hastío
por la estancia familiar,
el amplio cuarto sombrío
donde yo empecé a soñar.
Del reloj arrinconado,
que en la penumbra clarea,
el tictac acompasado
odiosamente golpea.
Dice la monotonía del agua clara al caer;
un día es como otro día;
hoy es lo mismo que ayer.
Cae la tarde. El viento agita
el parque mustio y dorado...
¡Qué largamente ha llorado
toda la fronda marchita!
Sonaba el reloj la una,
dentro de mi cuarto. Era
triste la noche. La luna ,
reluciente calavera,
ya el cenit declinando,
iba del ciprés del huerto
fríamente iluminado
el alto ramaje yerto.
Por la entreabierta ventana
llegaban a mis oídos
metálicos alaridos
de una música lejana.
Una música tristona,
una mazurca olvidada,
entre inocente y burlona,
mal tañida y mal soplada.
Y yo sentí el estupor
del alma cuando bosteza
el corazón, la cabeza,
y... morir es lo mejor."*⁵³³

⁵³³ Machado, Antonio: *Soledades. Poesías de guerra*. Madrid, Ediciones Felmar, 1981, pp.101-102.



Figs.79-81 Picasso *La comida frugal*, 1904
Las dos hermanas, 1902
El loco, 1904

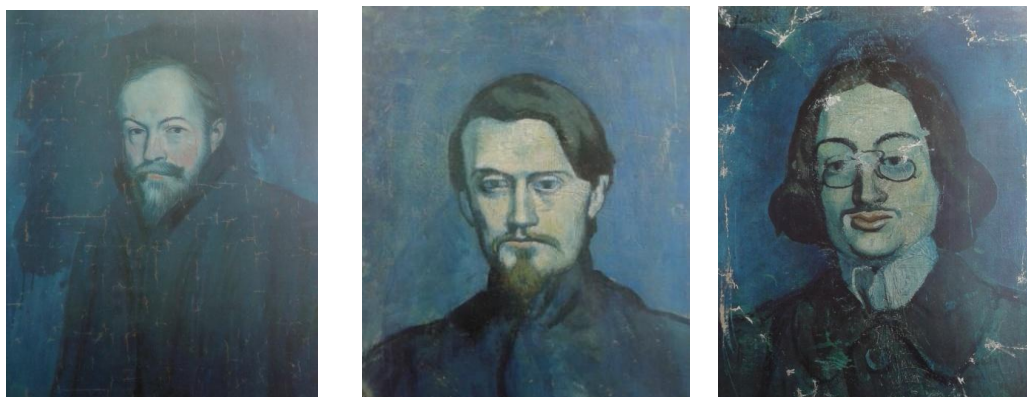
El periodo artístico más melacólico y simbolista de Pablo Ruiz Picasso (Málaga, 1881-1973) se tiñó de color azul. Casagemas y Picasso viajaron a París en 1900. La trágica muerte de su amigo íntimo, determinó esta metamorfosis o mutación cromática y estilística. Los estímulos para Picasso se multiplican. Excusez, penurias y locura invaden los lienzos del *Picasso Azul*. Las obras se fechan en torno a los años 1901 a 1904. Muerte, aflicción y amargura invaden los lienzos.⁵³⁴



Figs.82 y 83 Picasso *Retrato de Casagemas, muerto*, 1901
Evocación. El entierro de Casagemas, 1901

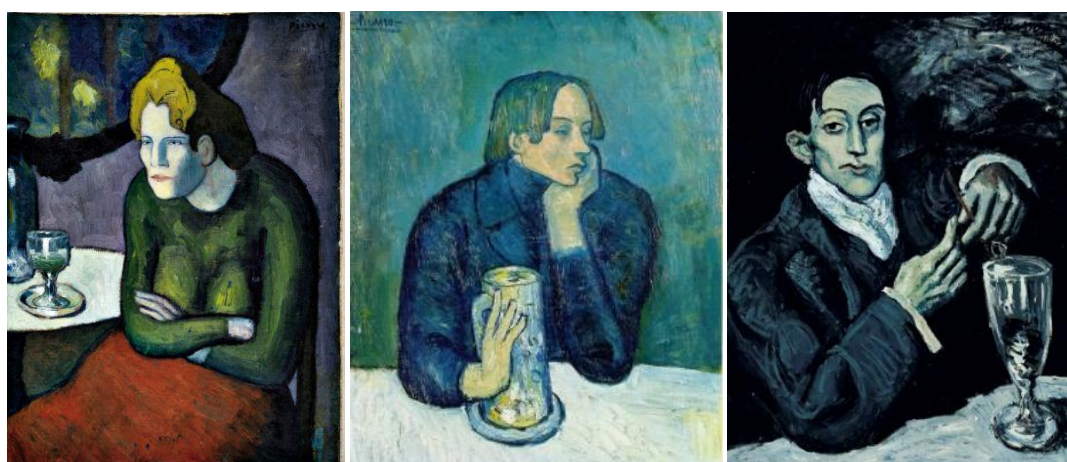
⁵³⁴ Catálogo de exposición comisariada por María Teresa Ocaña *Picasso y Els 4 Gats*. Barcelona, Museu Picasso, Lunwerg Editores, 1995. El catálogo incluye los siguientes estudios:
Ocaña, María Teresa: "Picasso y Els Quatre Gats. La llave de la modernidad", pp.9-10.
Fontbona, Francesc: "Picasso y Els 4 Gats", pp.11-20.
Mendoza, Cristina: "Casas y Picasso", pp.21-32.
Gual, Malén: "Picasso modernista", pp.103-111.
Bagunyà, Lluís: "El camino hacia la Exposición Universal de París de 1900", pp.131-135.
Ocaña, María Teresa: "Una crónica desde París", pp.151-162.
Mc Cully, Marilyn: "Picasso retrata a sus amigos barceloneses", pp.175-186.
Rafart i Planas, Claustré: "Els Quatre Gats a través de la metamorfosis del período azul", pp.187-205.
Doñate, Mercè: "Las actividades artísticas de Els Quatre Gats", pp.223-236.
Panyella, Vinyet: "De Els Quatre Gats al Cau Ferrat. La relación artística entre Rusiñol y Picasso (1896-1903)", pp.237-249.
Palau y Fabre, Josep: "El final de los 4 Gats", pp.271-276.
Añadimos *La obra pictórica completa de Picasso azul y rosa*. Introducción de Alberto Moravia. Biografía y estudios críticos de Paolo Lecaldano. Barcelona, Editorial Noguer, 1980.

Picasso también retrató (melancólicamente) a su entorno de la Barcelona de *Els 4 Gats*. La acusada reducción cromática genera un nuevo y poético lenguaje plástico de una atmósfera fría y triste. Halo simbólico de misterio y melancolía. Un azul de pesimismo y miseria.



Figs.84-86 *Retrato de Sebastià Junyent*, 1903
Retrato de Mateo Fernández de Soto, 1901-1902
Retrato azul de Jaume Sabartés, 1901

Con fecha de 1903, *Mendigos a la orilla del mar*, *La Vida*, *El viejo Judío*, *El guitarrista ciego* o *Celestina* son obras inolvidables de este periodo picassiano. Actitudes abatidas, desesperadas y miserables. Desesperados dolientes. Repite sus escenas bohemias de bebedores de absenta abstraídos.⁵³⁵



Figs.87-89 *La bebedora de absenta*, 1901
Le bock (El poeta Sabartés), 1901
Retrato de Ángel Fernández de Soto, 1903

⁵³⁵ Exposición *Coleccionismo y Modernidad. Dos casos de estudio: Colecciones Im Obersteg y Rudolf Staechelin*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía - MNCARS, Marzo - Septiembre 2015.

Catálogo de exposición *10 Picassos del Kunstmuseum Basel en el Museo del Prado*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015.

Dirección del proyecto y coordinación: Miguel Zugaza, Bernhard Mendes Bürgi, Karina Marotta, Nina Zimmer, Juan Ramón Sanz.

Textos: Francisco Calvo Serraller, Nina Zimmer, José Álvarez Lopera, Javier Barón, Miguel Falomir, Gabriele Finaldi, Manuela Mena, Javier Portús, Teresa Posada Kubissa, Leticia Ruiz, Andrés Úbeda de los Cobos.

*"RAPSODIA A Manuel Cardía
¡Es la vida tan árida!... ¡Es tan triste la vida,
que no vale la pena de esperar su partida!...*

*¡De esperar la partida del barco amarillento
donde la Muerte arroja sus cenizas al viento!..*

*¡Alma mía, no llores! Está la franca la puerta
que conduce al ensueño. En la playa desierta*

*no hay manos cariñosas que agiten el pañuelo,
ni pupilas amantes que interroguen al cielo,*

*pidiendo a Dios clemencia, llorando tu partida...
¡Abandona las playas donde ríe la Vida!...*

*¿Qué te dejas en ella?... El sepulcro entreabierto
de tus locas quimeras; la aridez del desierto...*

*La carne es el martirio del amor... (El veneno
del áspid a quien dimos calor en nuestro seno).*

*Su beso muerde. Ahoga su brazo de pantera.
Se bebe nuestra sangre con avaricia fiera,*

*y cuando entre sus garras se agota nuestro brío
nos arroja a las bestias feroces del hastío.*

*En brazos de la carne morir de amores quiero...
¡Oh espasmo fugitivo del goce pasajero!...*

*¿Por qué no ahogas al triste que en tus senos olvida
por un instante el tedio profundo de la vida?...
Es la gloria espejismo en el desierto del mundo,
áncora a que se acoge el nauta moribundo;*

*inscripción dolorosa que el sacrificio indica;
la cruz donde el escarnio al genio crucifica...*

*La senda está prohibida de víboras y abrojos...
De tanto llorar ciegan los soñadores ojos*

*que elevan sus miradas con honda pesadumbre,
sintiendo las nostalgias de la gloriosa cumbre.*

*¡Nada te liga al puerto de la vida, alma mía!
En los mares se apaga el incendio del día;
los tripulantes cantan, y misterioso viento
hincha las rojas velas del barco amarillento...*

*¿Qué importan los dolores de la cruel partida?
¿Qué importa que se quede, sonriendo, la Vida*

*a los locos placeres en la estéril ribera
del mundo, si a lo lejos la amante nos espera,*

*coronada de estrellas, de eternidad vestida,
con los brazos abiertos, nuestra fiel prometida?... " 536*

⁵³⁶ Villaespesa, F., op. cit., pp.90-91.

Las figuras del periodo azul abatidos y miserables, se envuelven en esta única tonalidad. Monocromía, alargamiento y estilización de las figuras de amargura. Rostros de dolor, desesperados. Víctimas vencidas en su falta de vitalidad, abatimiento y sufrimiento. Paraísos infernales, azulados, melancólicos y narcóticos. Absenta y evasión de la trágica y siempre decepcionante realidad tangible.



Figs.90 y 91 Picasso *La copa azul*, 1902-1903
Evaristo Valle *La orgía o Vapores de Champagne*, hacia 1903

Daniel Sabater (Valencia, 1888-1951)⁵³⁷ y Santiago Rusiñol⁵³⁸ pintan los efectos del consumo de estas drogas. Anglada-Camarasa contempla a las trasnochadoras parisinas más perversas. De contornos flotantes y narcóticos. Bellas y terribles.



Fig.92 *La cocaína* de Daniel Sabater

⁵³⁷ Señalamos las comunicaciones de Rubén Pérez "Entre Eros y Thanatos: Reflexiones simbólicas en la obra de Daniel Sabater" y Alberto Castán "Max Nordau. La Degeneración del arte" Simposio *Eros-Thánatos*. Reflexiones sobre el gusto III.

Grupo de Investigación *Vestigium* Dpto. Historia del Arte Universidad de Zaragoza (Abril 2015)

⁵³⁸ Catálogo de exposición comisariada por Mercè Doñate y Cristina Mendoza *Santiago Rusiñol (1861-1931)*. Madrid, Fundación Mapfre, Museu d'Art Modern-MNAC Barcelona, 1997. El catálogo cuenta con los siguientes estudios:

Doñate, Mercè y Mendoza, Cristina: "Rusiñol, pintor", pp.15-31.

Casacuberta, Margarida: "Santiago Rusiñol y la novela del artista", pp.35-45.

Trenc, Eliseu: "Rusiñol y la pintura francesa de su tiempo", pp.47-57.

Coll, Isabel: "La interpretación de los interiores y patios de Sitges en la obra de Rusiñol", pp.59-79.

Laplana, Josep de C.: "Los jardines de España", pp.81-92.

Panyella, Vinyet: "El patio azul, un capítulo de la biografía artística de Santiago Rusiñol (1891-1903)", pp.93-108.

"Sugestión literaria, claro está. En aquel momento Rusiñol trata de que la luz que pinta sugiera estados de ánimo, más que expresar la sustancia y el peso de las cosas. Quiere ser un pintor de dramas íntimos, de contrastes psicológicos generalmente amargos, de escenas truculentas, como la aparatosa "Morfina", droga por la que parece sentir - como escribirá explícitamente - una oscilación entre la voluptuosidad y la muerte. Desde el punto de vista de la técnica, de la presentación externa, esta pintura gustó poco; ahora bien: la anécdota fascina cada día más, porque en aquel momento el refinamiento era sinónimo de entristecerse, real o aparentemente.

Pronto apareció el sarampión prerrafaelista que, sumado al anecdotismo pictórico, que le proporcionó una indiscutible fama de refinado - ¡morfínmano, imaginaros qué prestigio!-, convirtiéndole en la primera figura del modernismo barcelonés." ⁵³⁹



Fig.93 Santiago Rusiñol
La morfina, 1894

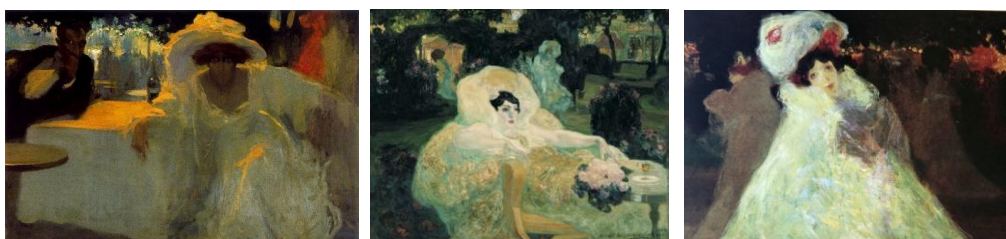


Fig.94-96 Hermen Anglada-Camarasa *La droga*, c.1901-1903
Le paon blanc, 1904
París la nuit, c.1900

Beber, fumar, trasnochar y trasgredir fueron otras vías de evasión para los simbolistas más noctámbulos y habituales en las veladas mundanas. Espina Porcel en *La Quimera* de Pardo Bazán, recurre a la droga para eludir narcóticamente la realidad que le oprime. Silvio Lago descubre la terrible adicción de su musa.

"La negra hinchazón, el estigma que Silvio acababa de descubrir, revelaba la verdadera naturaleza de Espina, su exigencia interior, no menos insaciable y desenfrenada que su lujo exterior. Por redimirse de la pedestre realidad que tanto despreciaba, era por lo que Espina, diariamente, introducía en sus venas el veneno. El amor a lo infinito, el ansia de evadirse del prosaico mundo, podían más que los consejos de los médicos, que las enseñanzas de la experiencia, que dice que no llegan a viejos los morfínmanos.

El veneno también destruye el alma. El sentido moral desaparece. Si Lago lo supiese, comprendería a Espina capaz de todo por engañar al tedio. La ponzoña que corría por sus venas era la de las civilizaciones avanzadas en su corrupción, el idealismo prisionero de la materia, el ansia que busca, allende la realidad, flores de más ocho cáliz, placeres desconocidos... Era la *Quimera* también, la *Quimera* mortal." ⁵⁴⁰

⁵³⁹ Pla, J., op.cit., p.136.

⁵⁴⁰ Anteriormente hemos citado a Espina Porcel musa de Silvio Lago, protagonista de *La Quimera* de Pardo Bazán, op. cit., p.424.

Clara Ayamonte es otra enamorada de Lago. En su caso, esta heroína decadente se refugia en un bucle de ensimismamiento e idealización. Otro modo de narcotizarse y evadirse de la realidad tangible.

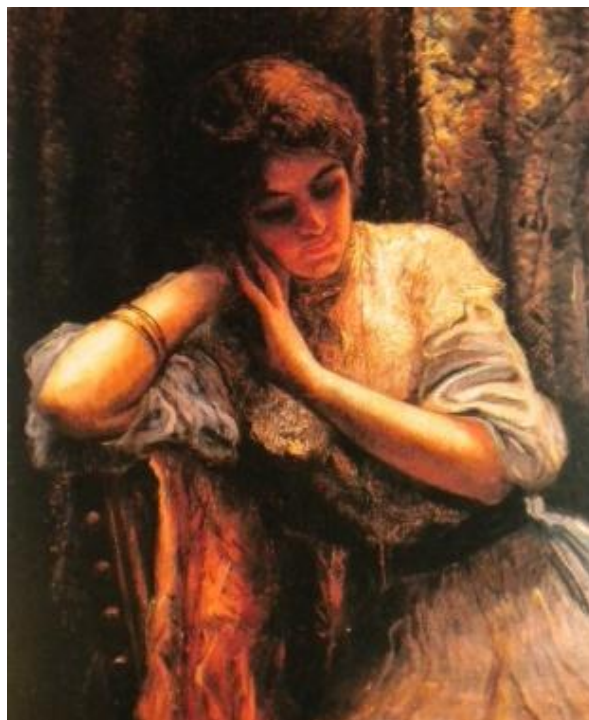


Fig.97 Rogelio de Egusquiza *Retrato de mujer*, 1909

"Clara, Clara querida: tu mal consiste, te lo he dicho y te lo repito, en un exceso de elevación moral unido a una sensibilidad demasiado refinada. Ojalá - no me llames bruto - fueses una mujer de más bajas y materiales inclinaciones. Lo inferior se encuentra dondequiera. Lo inaccesible es ese ensueño tuyo, esa aspiración ardorosa que trae de la mano el desengaño y la caída del cielo. Cuando te he visto en el suelo, magullada, palpitando, rotas las alas, he lamentado que seas ave y no insecto ni alimaña. Así, sin más retóricas."

*"(...) Tus males proceden de que eres superior, en la esfera del sentimiento, a las mujeres que te rodean, y que, como Adolfina, no conocen sino los estímulos de la vanidad o la impulsión orgánica. Tu padeces de una idealitis crónica. Este padecimiento no es vulgar; sólo ataca a privilegiadas organizaciones. Yo esperé que, pasada la primera juventud, pactarías con la realidad en una forma u otra... ¡En la que te fuese más grata y fácil! Veo que no: y ante el hecho, me inclino, pues para ti, la realidad, la sola, es ese mundo que llevas dentro."*⁵⁴¹

El ensueño flotante es su refugio. Vive en un estado crepuscular constante. Un ensueño melancólico en el que se evade. La realidad nunca le satisface, nunca se asemeja a sus ensueños. Alteraciones de la percepción visual real y de la consciencia. Nuevas visiones y alucinaciones, que alejan de la realidad inmediata. Abuso de absentia y exceso de poesía. Estados crepusculares y melancolía en los paraísos narcóticos del Simbolismo.

⁵⁴¹ *ibid.*, pp.220-221.



Figs.98 y 99 Rogelio de Egusquiza *Retrato*, 1902-1905
Retrato, 1905

*"Es el recurso de la desgracia y de la pena: construir mundos artificiales y asomarse a la vida como a través de un sueño."*⁵⁴²

⁵⁴² Volvemos a referirnos a la novela de Sawa *La mujer de todo el mundo*, op. cit., p.72.

VIII. CONCLUSIONES.

EL ENCUENTRO CON NUEVOS LENGUAJES.

La exploración del Simbolismo europeo en la primera parte de la investigación, preparó el terreno y ya advertía la complejidad de la definición simbolista. Una actitud poética común conecta a los simbolistas y *dandys* en el cambio de siglo. Los contenidos y significados compartidos son los que unen a los artistas de la onda decadente. El Simbolismo no es un movimiento, estilo o círculo artístico compacto. Ser simbolista es ante todo una actitud vital, artística y poética. Es una revolución individual, íntima, privada e intransferible. Una lucha silenciosa, idealista, contemplativa y pasiva. Ser decadente es evadirse o refugiarse en la creación artística. Alejarse de la realidad visible, abandonarse con delectación narcisista y narcotizarse en los paraísos artificiales. Volcar la creación artística en la vida y ser incómodo por no acatar ciertos convencionalismos sectarios, vulgares e incomprensibles. Refugiarse en los paraísos sensoriales (también sensuales y sexuales) y sus ambientes inexplicables o flotantes. Espacios estéticos donde los paraísos dialogan estrechamente con los infiernos.

El encuentro de contrarios es constante en el Simbolismo. El ensueño más plácido se encuentra con el *Eros* mas retorcido. Los sueños relajantes conviven con las pesadillas más obsesivas. El hermetismo y el silencio se topa con las expansiones más explosivas. Los simbolistas se retiran del mundanal ruido para la contemplación y la creación, pero también visitan los bajos fondos y los infiernos para explorar su belleza perversa. Ser simbolista es estar condenado a la melancolía, el tedio vital y la insatisfacción. Los simbolistas han nacido bajo el signo de Saturno. Esta condena infernal les confiere el privilegio de ser los elegidos. Ellos son los únicos conocedores de los paraísos simbolistas.

Las conexiones literarias son un hilo conductor de la investigación. El protagonismo de la literatura y la poesía de la época, se convierte en pieza fundamental. La comunicación y comunión entre disciplinas, enriquece el discurso. El encuentro pintura - literatura se trata de una investigación paralela. Las disciplinas artísticas dialogan a modo de vasos comunicantes. Charles Baudelaire, Oscar Wilde, J.K. Huysmans o Gabriele D'Annunzio son los escritores europeos revisados. No olvidamos a Rimbaud, Verlaine, Mallarmé y Proust. En el caso español, Baroja, Unamuno, Azorín, Valle-Inclán y su *Quietismo Estético*, son los autores más representativos de la Generación del 98. La literatura erótica de Felipe Trigo, Alejandro Sawa y el Decadentismo de Antonio de Hoyos y Vinent, son rarezas que acompañan a la exploración pictórica. Rubén Darío, Francisco Villaespesa y Juan Ramón Jiménez son los poetas del Modernismo español.

Esta recopilación literaria en las primeras fases de la investigación, sirvió de ambientación o información (casi) secundaria. Avanzando y engordando el bagaje de lecturas, la literatura y poesía de la época se convirtió en una investigación pareja a la pictórica. El encuentro y fusión de las disciplinas artísticas, sirve de conexión y fuente de inspiración inacabable. Pintura y literatura dialogan en todo el discurso de la tesis doctoral como un juego de espejos. Literatura y pintura se complementan y comparten las claves semántico - visuales del Simbolismo.

En el desarrollo de la investigación, han convivido las lecturas de especialistas en materia artística con la literatura. Fontbona y Trenc han estudiado el Modernismo y Simbolismo catalán. Calvo Serraller, Freixa, Reyero, Lítvak o Caparrós Masegosa han explorado este Simbolismo hispano. Brihuega y Pérez Segura revisaron a Romero de Torres y Mateo Inurria. Lomba, Tudelilla y Castán han explorado a Viladrich y Marín Bagües. También señalamos a Eugenio Carmona, Javier González de Durana o Luis Antonio de Villena. La investigación ha requerido a estos especialistas y sus estudios en la materia.

Los ingredientes, problemáticas, interpretaciones y cronología en el caso español, dificultan aún más su definición. Partimos del Simbolismo temprano en Cataluña como excepción o caso cosmopolita y comparativo. En Madrid, la tertulia del Nuevo Café de Levante de Valle-Inclán, reunió a los artistas más destacados del Simbolismo hispano. Se ha hecho referencia a las Exposiciones Nacionales y la fortuna crítica. Señalamos el año de 1916 como momento culmen coincidiendo con la publicación de la guía estética del Simbolismo español (en las afueras del Modernismo catalán): *La Lámpara Maravillosa* de Valle-Inclán. Además de los "primeros espadas" y los nombres propios obligados, la poética simbolista invadió las obras de otros artistas hoy más desconocidos. En la investigación se ha querido evitar un recorrido en el que los capítulos se organizaran geográficamente o por artistas, salvo excepciones contadas. Estas excepciones han sido el caso vasco, la pintura gallega, Regionalismos - *Quietismos* y la obra de Romero de Torres. En el resto de capítulos, los artistas se conectan con otra libertad. De este modo, son los contenidos los que estructuran el recorrido del texto. Tampoco son los rasgos visuales comunes los que definen el Simbolismo pese a que reconocemos su relectura de primitivos, renacentistas y flamencos.

La *España Negra* pintada por Regoyos, Zuloaga, Romero de Torres y Solana, es la España simbolista enfrentada a la *España Blanca* o luminista de Sorolla. Los simbolistas pintan esa España retrasada, supersticiosa, procesional, fúnebre, castiza, taurina y flamenca. Un paisaje castellano de ciudades muertas estancadas en el tiempo y ajenas a los avances del nuevo siglo. Castilla es el paisaje más representativo de la España derrotada y ensimismada tras el Desastre del 98. Las pérdidas coloniales abrieron el debate y bucle reflexivo de la Generación del 98 acerca de los males y penurias del país.

Las realidades e identidades regionales alabaron sus particularidades. Esas identidades en el Simbolismo se transforman en símbolos o iconos hieráticos. Pensamos en las obras de Victorio Macho, Julio Antonio o Miquel Viladrich. Los simbolistas no son regionalistas y superan la referencia folclórica. Las pinturas simbolistas revisan a los Primitivos, Renacentistas y Flamencos. El gallego Corredoira merece mención especial por su particular pintura de misticismo en recuerdo del Greco. Los pintores vascos se diferencian del resto del estado ya que son ellos junto con los catalanes, los pioneros en conocer las novedades artísticas en París. En el caso vasco se da la particularidad de que esas novedades artísticas pintan las tradiciones y parajes primitivos de Euskal Herria. El País Vasco se pinta como una Arcadia nacionalista de ritos ancestrales y vidas sencillas, como en las obras de los Zubiaurre o Aurelio Arteta.

Las mantis religiosas más crueles, subyugantes y fatales residen en Andalucía. Las salomé flamencas bailan en los tablaos y habitan en la nocturnidad. Las legendarias mujeres morenas de Romero de Torres también evocan el mito de Carmen. El cortejo de bellezas del pintor cordobés, son sus imágenes obsesivas, escenografía o perverso juego de espejos. Evas pecadoras de *al-Ándalus*, región heredera del exotismo árabe. En el Simbolismo español se encuentran y fusionan mantones de Manila, tejas, mantillas, chaquetillas o toreras, tacones o manoletinas, flecos, volantes o madroños, turbantes, túnicas y kimonos. Pensamos en Federico Beltrán Massés o Gabriel Morcillo. Las prendas exóticas engalanan y aderezan este paraíso de evasión y experimentación. Los simbolistas son exotistas y estos fetiches son atrezo pintado como complementos decorativistas y esteticistas.

En la investigación no se aborda en toda su profundidad la influencia mayúscula del Simbolismo - Modernismo en la ilustración gráfica, ya que el protagonismo de la investigación recae en la pintura y la escultura. En el capítulo dedicado a Decorativismo y Esteticismo, si se señalan algunos de estos ejemplos como la obra de Eulogio Varela. La influencia simbolista en carteles, portadas, revistas, diseños gráficos es casi inabarcable. De igual manera, esta influencia caló en las artes industriales: yeserías, piezas decorativas, mobiliario, moda y joyería. Estos diseños acaban encontrándose con el *Art Déco* de Antonio de Guezala.

Los paraísos simbolistas también son las Arcadias mitológicas de naturaleza exótica y faunos en el pintor canario Néstor. Mitos y leyendas en Muñoz Degraín, Benedito y Chicharro. También el universo Wagneriano representado por Egusquiza, cuenta con una mitología propia. Obras de arte total, visiones y éxtasis expansivos. La pompa wagneriana contrasta con el hermetismo silencioso de los jardines crepusculares del Simbolismo. Cobijos contemplativos de naturaleza artificial donde sucumbir a la melancolía. El tedio vital invade a los simbolistas. Ser pesimista es condición indispensable para ser simbolista. Sus creaciones artificiales y narcóticas son fruto de evasiones e insatisfacciones nihilistas y hedonistas.

España Negra, Euskal Herria, Galicia, Regionalismos, Flamenquismo, Orientalismo, Japonismo, Decorativismo, Esteticismo y Wagnerianismo son algunas problemáticas abordadas. *Quietismo Estético*, jardines, melancolía, revisión de Primitivos, Prerrafaelitas, Renacentistas, Flamencos... son vías de investigación en las que el Simbolismo está presente. No hablamos de un estilo o movimiento artístico unitario de características visuales siempre compartidas. El Simbolismo se distingue entre las problemáticas con las que convive, se encuentra y fusiona. Estos hechos convierten al Simbolismo español en una rareza muy particular. Un Simbolismo envuelto en negruras, bello, terrible y exótico a su manera. Rusiñol, los Llimona, Anglada-Camarasa, Mir, Maeztu, Beltrán Massés, Rodríguez Acosta, Eduardo Chicharro, Antonio Juez, Eulogio Varela... el listado es largo. No olvidamos a otros artistas que no se han podido abarcar como Francisco Merenciano, Luis García Falgàs o Yagocésar de Salvador. Rafael Martínez Padilla, Enrique Serra, Manuel Bujados, Julio Moisés, Soria Aedo, Marceliano Santa María, Ulpiano Checa, Lorenzo Albarrán, Antonio de la Gándara o Adelardo Corvasí, son otros de los artistas que engordan la lista de artistas involucrados en el Simbolismo.

El encuentro con nuevos lenguajes artísticos evidencia la alargada cronología que se da en el caso del Simbolismo español. El Simbolismo se impregna en los Nuevos Realismos, Figuraciones de entreguerras, Pintura Metafísica, Realismo Mágico o Surrealismo. Las señas de identidad simbolista persisten y derivan en nuevas etapas artísticas como el Novecentismo, *Art Déco*, Expresionismo o Nueva Objetividad. Observamos y distinguimos señas de identidad simbolistas en estos lenguajes que beben del tardío Simbolismo español. Daniel Vázquez Díaz, José María de Ucelay, Fernando Labrada, Menchu Gal, Ángeles Santos, Alfonso Ponce de León, Mariano de Cossío, José de Togores, Feliú Elías, Rafael Pellicer y Luis Castellanos, son artistas que evidencian el encuentro simbolista con nuevos lenguajes. Estas influencias son rastreables y se alargan respecto al marco cronológico que nos ocupa entre los años 1890 y 1930.

Como conclusiones de esta investigación, señalamos las ideas fundamentales:

El Simbolismo europeo revela una amplia variedad de expresiones artísticas unidas por una actitud poética común, más que por unos rasgos visuales compartidos. El temprano *Modernisme* catalán en el cambio de siglo, supone un rico marco para analizar la influencia europea en sus artistas. En este contexto favorable, el *Simbolisme* catalán se distingue en obras de Santiago Rusiñol, el entorno del *Cercle Artístic de Sant Lluc* y en piezas-fetiches decorativos de gusto modernista. Los contenidos simbolistas se presentan inmersos en las formas visuales del *Modernisme*. Los límites entre *Modernisme* - *Simbolisme* son difusos ya que están emparentados hasta la fusión y confusión.

En las afueras del Modernismo catalán, el Simbolismo español se caracteriza por una compleja falta de definición y su influencia más tardía. En el mapa del Simbolismo español conviven problemáticas y componentes que diversifican sus vías de identificación: *España Negra*, Generación del 98, Pintura Vasca, Regionalismos, Flamenquismo, Orientalismo, Decorativismo, Esteticismo o Wagnerianismo. Los contenidos simbolistas de mimetizan con estos aspectos aportando extrañeza, irrealidad, idealismo, quimeras y quietud a las imágenes.

En la literatura española del cambio de siglo, Decadentismo, Modernismo y Generación del 98, encontramos poéticas comunes con la pintura simbolista. Esta exploración se ha convertido en hilo conductor o investigación paralela. Las líneas de Baroja, Valle-Inclán, Hoyos y Vinent o Rubén Darío, son cómplices del discurso académico. El diálogo literatura - pintura conforma una unión o compenetración que fusiona contenidos y motivos.

La presencia del Simbolismo se acaba comunicando y encontrando con nuevos lenguajes artísticos. La alargada cronología del Simbolismo español se extiende hasta 1930. La tardía influencia simbolista en España y su compleja traducción, producen unos influjos prolongados. Los Nuevos Realismos, Figuraciones de Entreguerras, *Art Déco*, Pintura Metafísica o el Surrealismo, revelan el amplio eco simbolista.

BIBLIOGRAFÍA:

Abril, Manuel: *De la naturaleza al espíritu. Ensayo crítico de pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso*. Madrid, Espasa-Calpe, 1935.

Adams, Steven: *The art of the Pre-Raphaelites*. Londres, The Apple Press, 1988.

Aguilera, Emiliano M.: *Eduardo Chicharro. Aspectos de su vida, su obra y su arte*. Barcelona, Editorial Iberia, 1947.

Alcántara, Francisco: “En el Ateneo: los cuadros de Miguel Viladrich”, *El Sol*, Madrid, 7 junio 1918.

Alméciga, *El Mundo*, Madrid, 31 Octubre, 1910.

Allegra, Giovanni: “El esoterismo en la literatura simbolista”. Madrid, revista ARBOR, nº 397, Enero 1979.

- *El reino interior. Premisas y semblanzas del Modernismo en España*. Madrid, Ediciones Encuentro, 1985.

Azam, Gilbert: *El Modernismo desde dentro*. Barcelona, Anthropos, 1989.

Balakian, Anna: *El movimiento simbolista*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969.

Barga, Corpus: *Entrevistas, semblanzas y crónicas*. Valencia, Pre-textos, 1992.

Barnes, Rachel: *The Pre-Raphaelites and their world*. Londres, Tate publishing, 1998.

Barrón Abad, Sofía: *¡Pisa morena! Cuplé, copla y baile en época de Sorolla*, Valencia, Generalitat Valenciana, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Institución Joaquín Sorolla Investigación y Estudios, 2013.

Bataille, Georges: *El erotismo*. Barcelona, Tusquets, 1992.

- *Las lágrimas de Eros*. Barcelona, Tusquets editores, 1961.

Bayle, Françoise: *Comprender la pintura del Museo de Orsay. Courbet, Manet, Renoir, Monet, Degas, Van Gogh, Gauguin...* París, Musée d'Orsay, Artlys, 2011.

Béguin, Albert: *El alma romántica y el sueño*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Bejarano, Juan Carlos: *Lambert Escaler*. Barcelona, Infiesta editor, 2005.

Beltrán Almería, Luis y Rodríguez García, José Luis (Coordinadores): *Simbolismo y hermetismo. Aproximación a la modernidad estética*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2008.

Bertrán, Luis: *M. Viladrich. La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*. Buenos Aires, Talleres gráficos de Caras y Caretas, 1926.

Beruete y Moret, Aureliano de: *Historia de la pintura española del siglo XIX. Elementos nacionales y extranjeros que han influido en ella*. Madrid, Blass, S.A., 1926.

Beruete y Moret, A. y Pérez de Guzmán, Juan: *Rogelio de Egusquiza. Pintor y Grabador*. Madrid, Blass y Cía., 1918.

Bilbeny, Norbert: *Eugeni d'Ors i la ideología del Noucentisme*. Barcelona, Edicions de la Magrana, 1988.

Bohigas Tarragó, P.: “Apuntes para la historia de las exposiciones oficiales de arte en Barcelona”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1945.

- Bornay, Erika: *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid, Cátedra, 1994.
- *Las hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra, 1990.
- Borrás, Tomás: "Arte y Letras. El pintor Viladrich II", *La tribuna*, Madrid, 15 junio 1918.
- Bonet Correa, Antonio: *Los cafés históricos*. Madrid, Cátedra, 2012.
- Bozal, Valeriano: *Darío de Regoyos*. Madrid, Fundación Mapfre, 2011.
- *El realismo plástico en España de 1900 a 1936*. Madrid, Península, 1967.
- *Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*. Col. La Balsa de la Medusa. Madrid, Visor, 1991.
- Brasas Egado, Jose Carlos: *Victorio Macho. Vida, arte y obra*. Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1998.
- Brihuega, Jaime: *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Madrid, Istmo, 1981.
- Bullen, J.B.: *The Pre-Raphaelite Body. Fear, and desire in painting, poetry and criticism*. Nueva York, Oxford University, 1998.
- Calvo Serraller, Francisco: *La hora de iluminar lo negro: tientos sobre Julio Romero de Torres*. Madrid, Fundación Mapfre, 2006.
- *La imagen romántica de España: arte y arquitectura del siglo XIX*. Madrid, Alianza, 1995.
- *Paisajes de luz y muerte. La pintura española del 98*. Barcelona, Tusquets, 1998.
- Caparrós Masegosa, Lola: *Prerrafaelismo, Simbolismo y Decedentismo en la pintura de Fin de Siglo*. Granada, Universidad de Granada, 1999.
- Caparrós Masegosa, Lola; Henares, Ignacio (eds.): *La crítica de arte en España (1830-1936)*. Granada, Universidad de Granada, 2008.
- Carantoña, Francisco: *Evaristo Valle (1873-1951)*. Oviedo, Fundación Museo Evaristo Valle, 1986.
- Casaño, Carmelo: *El simbolismo crítico de Julio Romero de Torres*. Sevilla, Centro Andaluz del Libro, 2002.
- Castellanos, Jordi: *Raimon Casellas i el Modernisme*. Barcelona, Curial Edicions Catalanes Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992.
- Cerdà i Surroca, María Àngela: *Els pre-rafaelites a Catalunya*. Barcelona, Curial, 1981.
- Cirici Pellicer, Alexandre: *El arte modernista catalán*. Barcelona, Aymá Editor, 1951.
- *L'escultura catalana*. Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1957.
- *1900 en Barcelona: Modernismo*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1972.
- Colorado Castellary, Arturo: *El arte en el noventa y ocho*. Madrid, Celeste, 1998.
- Corredor Matheos, Jose y Apellaniz, Paloma: *El pintor Fernando de Amárica*. Vitoria, Fundación Amárica, Gobierno Vasco, Diputación Foral de Álava, Caja Provincial de Ahorros de Álava, 1986.
- Craig Faxon, Alicia: *Dante Gabriel Rossetti*. Oxford, Phaidon press, 1989.

- Cuéllar, Carlos A.: *El Prerrafaelismo y su influencia en la creación contemporánea*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia, 2006.
- Champigneulle, Bernard: *Enciclopedia del Modernismo*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1983.
- Chassé, Charles: *Gauguin sin leyendas*. Nueva Colección Labor, vol.LXIII. Barcelona, Editorial Labor, 1968.
- Chávarri, Raúl: *Maestros de la Pintura Vasca*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1973.
- Chesterton, G. K.: *G. F. Watts*. Salamanca, Espuela de plata, 2011.
- *William Blake*. Salamanca, Espuela de plata, 2010.
- Delevoy, Robert L.: *Le Symbolisme*. Genève, Skira, 1982.
- Díaz-Plaja, Guillermo: *Estructura y sentido del Novecentismo español*. Madrid, Alianza Editorial, 1975.
- Diego Otero, Estrella de: *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid, Visor, 1992.
- Dijkstra, Bram: *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid, Debate, 1994.
- Domenech, *El Liberal*, Madrid, 8 Octubre, 1910.
- Doménech, Julia: *La belleza pétrea y la belleza líquida. El sujeto femenino en la poesía y las artes victorianas*. Madrid, Fundamentos, 2010.
- d'Ors, Carlos: *El Noucentisme. Presupuestos ideológicos, estéticos y artísticos*. Madrid, Cátedra, 2000.
- d'Ors, Eugeni: *Cézanne*. Madrid, Aguilar, 1966.
- *La Bien Plantada*. Barcelona, Planeta, 1981.
- Encina, Juan de la: "De arte. Viladrich el superreaccionario", *El Sol*, Madrid, 6 diciembre 1934.
- *La trama del arte vasco*. (Introducción de Miriam Alzuri) Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998.
- Fer, Briony; Batchelor, David y Woo, Paul: *El arte de entreguerras (1914-1945)*. Madrid, Akal, 1999.
- Fernández Polanco, Aurora: *Fin de siglo: Simbolismo y Art Nouveau*. Col. Historia del Arte, Madrid, Historia 16, 2000.
- Ferreres, Rafael: *Los límites del Modernismo y del 98*. Madrid, Taurus, 1964.
- Fleming, G.H.: *John Everett Millais. A biography*. Londres, Constable, 1998.
- Fontbona, Francesc (dir.): *El Modernisme*, vol. I-V. Barcelona, Edicions L'isard, 2002.
- *Hermen Anglada-Camarasa*. Madrid, Fundación Mapfre, 2006.
- *La crisi del Modernisme artístic*. Barcelona, Curial, 1975.
- *Las claves del arte modernista*. Barcelona, Planeta, 1992.
- *Del Neoclassicisme a la Restauració 1808-1888*. Historia de l'art català, vol.VI. Barcelona, Edicions 62, 1983.

Forrellad, Dolors y Trenc Ballester, Eliseu: *Simbolisme a Catalunya*. Sabadell, Museu d'Art de Sabadell, 1983.

Francés, José: *José María Rodríguez-Acosta*. Introducción de Antonio Gallego y Burín. Madrid, Espasa-Calpe, 1948.

Freixa, Mireia: *Artes decorativas del siglo XX. Art Nouveau*. Barcelona, Planeta de Agostini, 1989.

- *Artes plásticas en el Modernismo*. Col. Cuadernos de Arte español, vol.XXV. Madrid, Historia 16, 1992

- *El Modernisme a Catalunya*. Barcelona, Biblioteca cultural Barcanova, 1991.

- *El Modernismo en España*. Madrid, Cátedra, 1986.

Freud, Sigmund: *La interpretación de los sueños*. Barcelona, Planeta-Agostini, 1984.

- *Obras completas*, tomo II. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1996.

García de la Torre, Fuensanta: *Julio Romero de Torres. Pintor 1874-1930*. Madrid, Editorial Arco/Libros, 2008.

Gauguin, Paul: *Escritos de un salvaje* (Prólogo de María Dolores Jiménez-Blanco, Edición y notas de Miguel Morán Turina). Madrid, Istmo, 2000.

Guégan, Stéphane: *Peinture Musée d'Orsay*. París, Musée d'Orsay, Skira Flammarion, 2011.

Giralt-Miracle, Daniel (ed.): *Santiago Rusiñol, arquetipo de artista moderno*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones estatales, 2009.

Goldwater, Robert: *Symbolism*. Colorado, Icon Editions Westview Press, 1998.

Gombrich, E. H.: *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid, Alianza, 1990.

González de Durana, Javier: *Aurelio Arteta*. Madrid, Fundación Mapfre, 2008.

González Escribano, Raquel: *José Gutiérrez Solana*. Madrid, Fundación Mapfre, 2006.

Granja Sainz, José Luis de la: *El nacionalismo vasco. Claves de su historia*. Madrid, Anaya, 2009.

Gué Trapier, Elizabeth du: *The Hispanic Society of America. Catalogue of paintings (19th and 20th Centuries)*, vol. II. Nueva York, The Hispanic Society of America, 1932.

- *Viladrich in the collection of the Hispanic Society of America*. Nueva York, The Hispanic Society of America, 1930.

Gullón, Ricardo: *Direcciones del Modernismo*. Madrid, Editorial Gredos, 1971.

Helsing, Elizabeth K.: *Poetry and the Pre-Raphaelite Arts. Dante Gabriel Rossetti and William Morris*. New Haven & London, Yale University Press, 2008.

Hilton, Timothy: *The Pre-Raphaelites*. Londres, Thames and Hudson, 1985.

Hinterhäuser, Hans: *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid, Taurus, 1980.

Hofstätter, Hans H.: *Gustave Moreau*. Barcelona, Editorial Labor, 1980.

Hofstätter, Hans H. y Fontbona, Francesc: *Historia de la pintura modernista europea*. Barcelona, Editorial Blume, 1981.

Infiesta, José Manuel: *Un siglo de escultura catalana*. Barcelona, Ediciones Aura, 1974.

Jardí, Enric: *Història de Els Quatre Gats*. Barcelona, Editorial Aedos, 1972.

- *Història de les arts plàstiques a Catalunya en el darrer segle*. Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1973.

- *Història del Cercle Artístic de Sant Lluc*. Barcelona, Destino, 1976.

- *Joaquím Mir*. Barcelona, Polígrafa, 1989.

Jeancolas, Claude: *La peinture des Nabis. Vuillard, Bonnard, Denis, Vallotton, Sérusier, Ranson, Roussel*. París, FVW Edition, 2002.

Jiménez, Lourdes: *La vida y la muerte de Tristán e Isolda por Rogelio de Egusquiza (1845-1915)*. Oviedo, Centro Regional de Bellas Artes Ayuntamiento de Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2007.

Kandel, Eric R.: *La era del inconsciente. La exploración del inconsciente en el arte, la mente y el cerebro. Desde la Viena de 1900 a nuestros días*. Madrid, Editorial Paidós, 2013.

Lafuente Ferrari, Enrique: *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*. Barcelona, Planeta, 1990.

- *Manuel Benedito*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1958.

Lago, Silvio: "Una obra notable Rogelio de Egusaquiza", *La Esfera*, Madrid, 8 febrero 1919.

Lahuerta, Juan José: *Antoni Gaudí (1852-1926). Arquitectura, ideología y política*. Madrid, Electa, 1993.

Laurent, Monique: *Le Musée Rodin*. París, Hazan, 1984.

- *Rodin*. París, Chêne-Hachette, 1988.

Lecaldano, Paolo y Moravia, Alberto: *La obra pictórica completa de Picasso azul y rosa*. Barcelona, Editorial Noguer, 1980.

Litvak, Lily (ed.): *El Modernismo*. Madrid, Taurus, 1986.

- *El sendero del tigre: Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913)*. Madrid, Taurus, 1986.

- *Erotismo fin de siglo*. Barcelona, Bosch, 1979.

- *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona, Anthropos, 1990.

- *Imágenes y textos. Estudios sobre literatura y pintura 1849-1936*. Ámsterdam, Atlanta (Georgia), Rodopi, 1998.

Lorquin, Bertrand: *Aristide Maillol*. Londres, Thames & Hudson, 1995.

Lozano Marco, Miguel Ángel: *Imágenes del pesimismo. Literatura y arte en España 1898-1930*, Alicante, Publicaciones Universidad de Alicante, 2000.

Lucie-Smith, Edward: *El arte simbolista*. Col. El mundo del arte, vol.VIII. Barcelona, Ediciones Destino, 1997.

Llano Gorostiza, Manuel: *Pintura Vasca*. Bilbao, Artes gráficas Grijelmo, 1965.

Mackintosh, Alastair: *El Simbolismo y el Art Nouveau*. Barcelona, Editorial Labor, 1975.

Magee, Bryan: *Aspectos de Wagner*. Barcelona, Acantilado, 2013.

- Marsh, Jan: *Dante Gabriel Rossetti. Painter and poet*. Londres, Weindenfeld & Nicholson, 1999.
- Martínez Cuadrado, Miguel: *Restauración y crisis de la monarquía (1874-1931)*. Historia de España 6 Miguel Artola dir. Madrid, Alianza editorial, 1991.
- Mc Cully, Marilyn: *Els Quatre Gats. Art in Barcelona around 1900*. Princeton, Princeton University press, 1978.
- Mendoza, Cristina y Eduardo: *Barcelona modernista*. Barcelona, Seix Barral, 2003.
- Metken, Günter: *Los Perrafaelistas. El realismo ético y una torre de marfil en el siglo XIX*. Barcelona, Editorial Blume, 1981.
- Monedero Puig, Manuela: *José Llimona, escultor*. Madrid, Editorial Nacional, 1966.
- Montoliú, Pedro: *Madrid 1900*. Madrid, Sílex, 2011.
- Mur, Pilar: *Antonio de Guezoala*. Madrid, Mapfre, 2012.
- Núñez Florencio, Rafael: *El peso del pesimismo. Del 98 al desencanto*. Madrid, Marcial Pons Historia, 2010.
- Ortiz de Urbina y Sobrino, Paloma: *Richard Wagner en España: La Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915)*. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2007.
- Panyella, Vinyet: *Cronología del Noucentisme (Una eina)*. Barcelona, Publicacions de l'abadia de Monserrat, 1996.
- Pedraza, Pilar: *La Bella, enigma y pesadilla. (Esfinge, Medusa, Pantera...)*. Valencia, Almudín, 1983.
- Pena, Carmen: *Pintura de paisaje e ideología. La Generación del 98*. Madrid, Taurus, 1983.
- Pérez de Ayala, Ramón: *Miguel Viladrich*. Madrid, Biblioteca Estrella, 1918.
- Pérez Rojas, Francisco Javier: *Rafael de Penagos 1889-1954 en las Colecciones Mapfre*. Madrid, Fundación Mapfre, 2006.
- Pla, Josep: *El pintor Joaquín Mir*. Barcelona, Destino, 1996.
- "L'escultor Josep Llimona", *Tres senyors*. Barcelona, Edicions Destino, 2004.
 - *Santiago Rusiñol y su época*. Col. Áncora y Delfín. Barcelona, Ediciones Destino, 1989.
- Praz, Mario: *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona, El Acantilado, 1999.
- Prettejohn, Elizabeth: *The art of the Pre-Raphaelites*. Londres, Tate Publishing, 2000.
- Primo Jurado, Juan José: *La Córdoba de Julio Romero*. Córdoba, Almuzara, 2010.
- Pugliatti, Teresa: *Il Simbolismo nella pittura europea. Dai Preraffaelliti all' Art Nouveau*. Roma, Magika, 2015.
- Ràfols, Josep F.: *El arte modernista en Barcelona*. Barcelona, Talleres gráficos de Vda. de J. Ferrer Coll, 1943.
- *Modernisme i modernistes*. Barcelona, Edicions Destino, 1982.

Reyero, Carlos: *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*. Madrid, Cátedra, 1996.

- *Desvestidas. El cuerpo y la forma real*. Madrid, Alianza, 2009.

- "Félicien Rops, el artista de la perversidad", Madrid, *Descubrir el Arte* nº36, Febrero 2002.

- "Romero de Torres, más allá de los tópicos", Madrid, *Descubrir el Arte* nº48, Febrero 2003.

Reyero, Carlos y Freixa, Mireia: *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid, Cátedra, 1995.

Ritvo, Juan Bautista: *Decadentismo y melancolía*. Córdoba (Argentina), Alción, 2006.

Rodríguez García, Santiago: *Antonio Muñoz Degraín. Pintor valenciano y español*. Valencia, Servicio de Estudios Artísticos Institución Alfonso el Magnánimo Diputación Provincial de Valencia y Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, 1966.

Sánchez Canton, F.J.: *F.A. de Sotomayor*. Santiago, bibliófilos gallegos, 1970.

Sauret Guerrero, Teresa: *Muñoz Degraín y las poéticas paisajísticas fin de siglo*. Málaga, Museo del Patrimonio Municipal, 2088.

Scaraffia, Giuseppe: *Diccionario del dandi*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2009.

Schmutzler, Robert: *El Modernismo*. Madrid, Alianza Forma, 1985.

Schorske, Carl E.: *Viena fin-de-siècle*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1981.

Solá-Morales, Ignasi de: *Arquitectura modernista. Fin de siglo en Barcelona*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1992.

Trenc, Eliseu: *Alexandre de Riquer*. Barcelona, Caixa de Terrasa y Lunwerg Editores, 2000.

- *Simbolisme a Catalunya*. Sabadell, Museu d'Art de Sabadell, 1983.

Vegue y Goldoni, Ángel: "Exposición Viladrich en el Ateneo", *El Imparcial*, Madrid, 15 junio 1918.

VV.AA: *Cuadernos Ignacio Zuloaga*. Zumaia, Casa - Museo Ignacio Zuloaga, 1995.

Textos: J. Ignacio Tellechea Idígoras, Juan de la Encina, J. Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno, Alejandro de la Sota, Ignacio García Zabaleta.

VV.AA.: *El Simbolismo. Soñadores y visionarios*. Madrid, Tablate Miquis Ediciones, 1984.

Textos: Ricardo Gullón, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, M.L. Cazamian, Enrique Sordo, Vicente Molina Foix, Luis Antonio de Villena, Federico S. Palacios.

VV.AA: *Estetas y decadentes*. Madrid, Tablate Miquis Ediciones, 1985.

Textos: Juan Herrero Cecilia, C.de Sobregrau, Charles Baudelaire, Ricardo Gullón, Walter Pater, Lily Litvak, Luis Antonio de Villena, Rubén Darío, Gonzalo Zaldumbide, Blasco Ibáñez.

VV.AA: *Josep Llimona - Joan Llimona*. Barcelona, Ediciones de nuevo arte Thor, 1977.

Textos: Josep M. Infesta Monterde, Mercé Escalas Llimona, Manuela Monedero Puig.

VV.AA: *Las artes españolas en la crisis del 98*. Gijón, Universidad de Oviedo Servicio de publicaciones, 1996.

Textos: Julia Barroso Villar, Carlos Cid Priego, Francesc Fotbona, Manuel García Guatas, Teresa Navas Ferrer, Carmen Pena, Gerardo Pérez Calero, Germán Ramallo Asensio.

VV.AA.: *Modernisme a Catalunya*. Barcelona, Edicions de Nou Art Thor, 1982.

Textos: José Manuel Infesta (ed.), Jaume Socías, Josep Casanovas, Josep M. Garrut.

VV.AA.: *Modernismo y modernistas*. Barcelona, Lunwerg editores, 2001.

Textos: Borja de Riquer i Permanyer, Francesc Cabana, Lluís Domènech i Girbau, Albert García Espuche, Lourdes Figueras, Arnau Puig, Mariàngela Cerdà i Surroca, Xosé Aviñóa, Maria Manadé.

VV.AA.: *Solana en las colecciones Mapfre*. Madrid, Fundación Mapfre, 2005.

Textos: Valeriano Bozal, Francisco Calvo Serraller, Eugenio Carmona, Ángel González García.

VV.AA.: *Viena 1880-1938*. Debats, nº18. Valencia, Edicions Alfons el Magnànim Institució Valenciana d'estudis i Investigació, 1986.

Textos: Carl E. Schorske, Günter Dürig, Gerhard Meissl, Wolfgang Maderhauer, Siegfried Mattl, Werner Hofmann, Rudolf Leopold, Hans Bisanz, Peter Haiko, María Marchetti, Manfred Wagner, Herta Blaukopf, Nike Wagner, Karl Dinklage, Eliane Kaufholz, Josef Dvorak, Jonny Moser, Felix Kreissler, Kurt Fischer, Michael Nedo, Günter Dürig, Maren Seliger, Fritz Weber, Michael Cullin, Mark Francis.

Wittkower, Rudolf y Margot: *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución francesa*. Madrid, Cátedra, 1985.

Zubiaurre, Maite: *Culturas del erotismo en España (1898-1939)*. Madrid, Cátedra, 2014.

ACTAS, TESIS:

Caparrós Masegosa, Lola: "La imagen de la mujer en la pintura simbolista española", *Actas Luchas de género en la Historia a través de la imagen*. Málaga, Servicio de publicaciones Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 2002.

Castán Chocarro, Alberto: "Identidad, símbolo y mito en la pintura regionalista"

Suárez García, José Ignacio: "Richard Wagner y su obra como impulsores del Simbolismo en Madrid en el Siglo XIX" *Actas El Recurso de lo simbólico Reflexiones sobre el gusto II*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 2014.

Concha Lomba y Juan Carlos Lozano (Editores)

Ernesto Arce y Alberto Castán (Coordinadores de edición)

Fontbona, Francesc: "Las raíces simbolistas del Art Nouveau", *Anales de literatura española. Simbolismo y Modernismo*. Alicante, Universidad de Alicante, 2002.

- "Art del 98 entre Catalunya i Espanya", *Actes del Congrés 1898: Entre la crisi d'identitat i la modernització*, Barcelona, Publicacions de l'abadia de Monserrat, 1998.

- "Las raíces simbolistas del Art Nouveau", *Anales de literatura española. Simbolismo y Modernismo* (Edición de Miguel Ángel Lozano Marco). Alicante, Universidad de Alicante, 2002.

Freixa, Mireia: "Entre el cosmopolitismo y la vuelta a lo autóctono. La arquitectura modernista en Galicia y Cataluña", *Ciclo conferencias Arte y Ciudad. Ámbitos medieval, moderno y contemporáneo*. Santiago, Fundación Caixa Galicia, 2000.

Lev, Leora "Valle-Inclán como bricoleur: topografía del deseo en las Sonatas", *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1995.

Reyero, Carlos: "La mujer divino artificio. Trascendencia y frivolidad en la imagen finisecular de la feminidad"

Lavaud-Fage, Eliane: "Sonatas y viajes: la Sonata de estío y la otredad"

Actas Seminario Internacional *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2000.

Edición a cargo de Margarita Santos Zas, Luis Iglesias Feijoo, Javier Serrano Alonso, Amparo de Juan Bolufer.

Tetxos: Carlos Reyero, José María García Velasco, Eliane Lavaud-Fage, Virginia Milner Garlitz, Luis Mario Schneider, Dru Dougherty, Arcadio López CAsanova, Mariateresa Cattaneo, Mercedes Tasende Antelo, Leonardo Romero Tobar, Jean-Marie Lavaud, Luis T. González del Valle, Leda Schiavo, Manuel Aznar Soler, Antonio N. Zahareas, Jesús Rubio Jiménez, Pilar Cabañas, Juan Aguilera Sastre, César Oliva, Rodolfo Cardona.

Trenc, Eliseu: "Los jardines de España de Santiago Rusiñol, imágenes del jardín finisecular, decadentismo y musicalidad", *Actas El jardín como arte. Arte y naturaleza*. Huesca, Diputación de Huesca, 1997.

Director. Javier Maderuelo

Textos: Fernando Castro, Miguel Cereceda, Lorette Coen, Jesús Mari Lazkano, Eva Lootz, Javier Maderuelo, Carmen Morte, Hideoshi Nagasawa, Philippe Nys, Juan F. Remón, Eliseo Trenc.

Valverde Candil, Mercedes: "El concepto janiano de la mujer en la pintura de Julio Romero de Torres" Sauret Guerrero, Teresa: "Imagen y percepción de la mujer en el Regionalismo andaluz", VIII Jornandas de Arte *La Mujer en el Arte Español*. Madrid, Alpuerto, 1997.

Ciclo de conferencias Museo del Prado *Del Realismo al Impresionismo*.

Madrid, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2014.

Textos: Paloma Alarcó, Leticia Azcue, Javier Barón, Francisco Calvo Serraller, Ángeles Caso, José Luis Díez, Anne Distel, Mireia Freixa, Richard Kendall, Vicente Molina Foix, Sylvie Patin, Carmen Pena López, Francisco Javier Pérez Rojas, Carlos Reyero, Richard Thomson y Juliet Wilson-Bureau.

Ciclo de conferencias Museo del Prado *El Arte de la era romántica*.

Madrid, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2012.

Textos: Leticia Azcue Brea, Félix de Azúa, Javier Barón, Francisco Calvo Serraller, Jordi Canal, Thomas E. Crow, José Luis Díez, Javier Manterola Armisen, Manuela B. Mena Marqués, Linda Nochlin, Alfredo De Paz, Carlos Reyero, Arlette Sérullaz, Alison Smith, Fernando de Terán y Juan Ángel Vela del Campo.

Paisaje y figura 98. Ciclo de conferencias. Madrid, Fundación Central Hispano, 1997.

Textos: Carlos Seco Serrano, Javier Tusell, Amando de Miguel, José Carlos Mainer, Francisco Calvo Serraller, Víctor Nieto Alcaide.

González López, Matilde Tesis Doctoral dirigida por Arias de Cossío, Ana María:

La influencia de la estética alemana en el Romanticismo español: el purismo catalán. Madrid, UCM, 1993.

Gutiérrez Burón, Jesús Tesis Doctoral *Exposiciones Nacionales de pintura en España del siglo XIX*, Madrid, UCM, 1987.

Mellado, Mario trabajo de investigación dirigido por Jaime Brihuega:

Valle-Inclán, crítico de arte: Un pensamiento estético del Simbolismo Español. 1902-1919. Madrid, UCM, 2000.

Mohamed Said, Amr Tesis Doctoral *El tema de Al-Andalus en la obra poética de Francisco Villaespesa*. Director Manuel Fernández Nieto y Codirector Fernando de Ágreda Burillo, 2004.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIÓN:

- *Alma-Tadema y la pintura victoriana en la Colección Pérez Simón*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2014.
Comisario: Véronique Gerard-Powell
Textos: Véronique Gerard-Powell, Charlotte Ribeyrol.
- *Alphonse Mucha (1860-1939) Seducción, modernidad, utopía*. Barcelona, Obra Social Fundación La Caixa, Mucha Foundation, 2008.
Comisario: Àlex Mitrani
Textos: Àlex Mitrani, Isidro Fainé, John Mucha, Manuel Calderón, Victor Arwas, Erika Bornay, Tomoko Sato.
- *Ángel Larroque. Un pintor, el olvido y la memoria*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003.
Comisario y texto: Javier González de Durana
- *Ángel Olarte. Vitoria*, Museo de Bellas Artes de Álava, Diputación Foral de Álava, 2009.
Comisario y texto: Santiago Arcediano Salazar
- *Antonio Juez*. Badajoz, Museo de Bellas Artes de Badajoz, Diputación de Badajoz, 2002.
Comisario: Román Hernández Nieves
Textos: Román Hernández Nieves, Vicente Méndez Hernán, Florencio Javier García Mogollón.
- *Arte japonés y Japonismo*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2014.
Comisario: Fernando García Gutiérrez
Textos: V. David Almazán Tomás, Fernando Gutiérrez, Yayoi Kawamura, José Luis Merino Gorospe, Arantxa Pereda.
- *Arte y Literatura en la Edad de Plata. La mirada del 98*. Madrid, Sala Julio González, Ministerio de Educación y Cultura, 1998.
Comisario: José Luis Bernal Muñoz
Textos: José Luis Bernal Muñoz, Javier Tusell, José Álvarez Lopera, Carmen Pena, José Carlos Mainer, Mercedes Valdivieso, Javier Moya Morales, Ignacio Henares Cuéllar.
- *Aristilde Maillol*. Valencia, Institut Valencià de Art Modern-IVAM, 2002.
Comisarios: Dina Vierny, Michael Peppiatt.
Textos: Kosme de Barañó, Michael Peppiatt, Bertrand Lorquin.
- *Arte para un siglo. Colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. I. Cambio de Siglo (1881-1925)*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-MNCARS, Caja Segovia Obra Social y Cultural, 2004.
Comisario: María José Salazar
Textos: María José Salazar, Francesc Fontbona, Belén Galán, Carmen Fernández Aparicio, Oscar Muñoz.
- *Arturo Souto (1937-1964) óleos y dibujos*. Ourense, Fundación Caixa Galicia, 1996.
Comisario: Pilar Corredoira
Textos: Pilar Corredoira, Arturo Souto Alabarce, Rafael Dieste, José Moreno Villa, Luis Seoane, Arturo Souto Feijoo, Miguel Prieto, Joege Crespo de la Serna.
- *Auguste Rodin. Dibujos eróticos*. Valencia, Institut Valencià d'Art Modern-IVAM, 2005.
Comisario: Alain Kirili
Textos: Consuelo Císcar Casabán, Alain Kirili, Claudie Judrin, Christina Buley.
- *Aurelio Arteta una mirada esencial (1879-1940)*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998.
Comisarios y textos: Jaime Brihuela, Edorta Kortadi.
- *Barcelona 1900*. Ámsterdam, Museo Van Gogh, 2007.
Comisario: Teresa M. Sala
Textos: Teresa M. Sala, Mireia Freixa, Joan Molet, Pilar Vélez, Juan Carlos Bejarano, Francesc Fontbona, Irene Gras, Montserrat Pérez, Margarida Casacuberta, Jordi Castellanos.

- *Bonnard*. Madrid, Fundación Mapfre, Musée d'Orsay, Fine Arts Museums of San Francisco, 2015.
Comisarios: Guy Cogeval, Isabelle Cahn, Pablo Jiménez Burillo.
Textos: Guy Cogeval, Isabelle Cahn, Ursula Perucchi-Petri, Paul-Henri Bourrelier, Felix Krämer, Philippe Comar, Marina Ferretti Bocquillon, Antoine Terasse, Nicholas Watkins, Magali Lausavage, María López Fernández, Verónica Serrano.
- *Bores / Mallarmé. La siesta del fauno*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2012.
Comisario y texto: Javier Arnaldo
- *Catálogo de exposición conmemorativa del centenario del pintor Manuel Benedito*.
Introducción Lafuente Ferrari. Madrid, Real Academia de Bellas Artes, 1976.
- Catálogo Fundación *Alphonse Mucha*. Praga, Mucha limited, 2008.
Edición de Sarah Mucha
Textos de Ronald F. Lipp, Victor Arwas, Anna Dvorák, Jan Milcoch, Petr Wittlich.
- *Catálogo del Museo Julio Romero de Torres*. Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba Delegación de cultura, 1983.
Dirección y coordinación del catálogo: Mercedes Valverde Candil, Ana Mª Priz Salgado.
Textos: Francisco Zuera Torrent, Mercedes Valverde, Ana Mª Piriz, Pablo García Baena.
- Catálogo del *Museu del Modernisme Catalá*. Barcelona, MMCAT, 2010.
- *Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*. Madrid, Centro Nacional de Exposiciones y Promoción artística, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1993.
Comisario: Carmen Pena
Textos: Carmen Pena, José Carlos Mainer, Francisco Calvo Serraller, Mercedes Valdivieso, Francesc Fontbona, Mireia Freixa, Francisco Javier Pérez Rojas, Catalina Cantarellas, Alberto Villar Movellán, Pedro Almeida Cabrera, Mª del Mar Lozano Bartolozzi, José Carlos Brasas Egido, Mª Victoria Carballo-Calero Ramos, Javier Barón, Javier González de Durana, Manuel García Guatas.
- *Clarà escultor*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya-MNAC, 1997.
Comisario: Mercè Doñate
Textos: Mercè Doñate, Carme Arnau, Eva Franquero.
- *Daniel Vázquez Díaz 1882-1969*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-MNCARS, Museo Bellas Artes de Bilbao, 2004.
Comisarios: Isabel García, Jaime Brihuega.
Textos: Isabel García, Jaime Brihuega, Ana Berruguete, Javier Pérez Segura, María Dolores Jiménez-Blanco, Ángel Benito, Rafael Canogar.
- *Darío de Regoyos 1857-1913 La aventura impresionista*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Museo Thyssen-Bornemisza Madrid y Museo Carmen Thyssen Málaga, 2013.
Comisario: Juan San Nicolás
Textos: Juan San Nicolás, Javier Barón, Mercè Doñate.
- *Eduardo Chicharro Agüera. Eduardo Chicharro Briones*. Segovia, Caja Segovia Obra social y cultural, 1998.
Texto de Juan Manuel Santamaría
- *Edvard Munch. Arquetipos*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Museo Munch, 2015.
Comisarios: Paloma Alarcó, Jon-Ove Steihaug.
Textos: Paloma Alarcó, Patricia G. Berman y Jon-Ove Steihaug.
- *Edward Burne-Jones Victorian Artist-Dreamer*. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1998.
Dirección: Stephen Wildman, John Christian.
Textos: John Christian, Alan Crawford, Laurence Des Cars, Stephen Wildman.

- *Egon Schiele. Obras del Albertina Museum, Viena*. Bilbao, Museo Guggenheim, 2012.
Comisario y texto: Klaus Albrecht Schröder
- *El canto del cisne. Pinturas académicas del Salón de París. Colecciones Musée d'Orsay*. Madrid, Fundación Mapfre, 2015.
Comisarios: Guy Cogeval, Pablo Jiménez Burillo.
Textos: Guy Cogeval, Pablo Jiménez Burillo, Côme Fabre, Stéphane Guégan.
- *El Greco y la pintura moderna*. Madrid, Museo Nacional del Prado, AC/E Acción Cultural Española, Fundación BBVA, 2014.
Comisario: Javier Barón
Texto: Javier Barón, Pedro J. Martínez Plaza, Javier Portús, Leticia Ruiz Gómez, Jeffrey Schrader, Veronika Schroeder.
- *El gusto moderno Art Déco en París 1910-1935*. Madrid, Fundación Juan March, 2015.
Edición a cargo de Tim Benton, Manuel Fontán del Junco, María Zozaya.
Textos: Tim Benton, José Miguel Marinas, Emmanuel Bréon, Francisco Javier Pérez Rojas, Ghislaine Wood, Tag Gronberg, Evelyne Possémé, Hélène Andrieux, Agnès Callu, Carole Aurouet.
- *El modernismo catalán. Un entusiasmo*. Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2000.
Dirección científica Javier Tusell y Genoveva Tusell, coordinación Rosario López Merás.
Textos: Javier Tusell, Francesc Fontbona, Eliseo Trenc Ballester, Cristina Mendoza, Mercè Doñate, Pilar Vélez, Genoveva Tusell García.
- *El Modernismo en las colecciones del MNAC*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya-MNAC y Lunwerg Editores, 2009.
Textos: Mercè Doñate, Mariàngels Fondevila, Cristina Mendoza, Francesc Quízel i Corella.
- *El Noucentisme. Un projecte de modernitat*. Barcelona, Generalitat de Catalunya Departament de Cultura, Enciclopèdia Catalana, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1994.
Dirección: Martí Perán, Alícia Suárez, Mercè Vidal.
Textos: Josep M. Ainaud de Lasarte, Norbert Bilbeny, Narcís Comadira, Mercè Doñate, Francesc Fontbona, Robert S. Lubar, Miguel Moulins, Vinyet Panyella, Martí Perán, Manuel Ribau Piera, Alícia Suárez, Joan Tarrús, Manuel de Torres Capell, Jaume Vallcorba, Mercè Vidal.
- *El paisaje en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao. De Regoyos a Caneja*. Bilbao, Museo Bellas Artes de Bilbao, 2006.
Biografías y catalogación: Alicia Fernández
- *El retrato moderno en España (1906-1936) Itinerarios y procesos*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007.
Comisarios y textos: Adolfo Blanco Osborne, Javier Pérez Segura.
- *El siglo XIX en el Prado*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007.
Edición a cargo de José Luis Díez, Javier Barón.
Textos: José Luis Díez, Javier Barón, Leticia Azcue Brea, Ana Gutiérrez Márquez, Carlos G. Navarro.
- *El Simbolismo en la pintura francesa*. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1972.
Comisario: Genéviève Lacambre
Textos: Rafael Benet, Philippe Jullian, José Vergara, Geneviève Lacambre.
- *Entre dos siglos. España 1900*. Madrid, Fundación Mapfre, 2008.
Comisario: Pablo Jiménez Burillo
Textos: Maria-Josep Balsach, Francisco Calvo Serraller, Javier González de Durana, María Dolores Jiménez-Blanco, Pablo Jiménez Burillo, Lily Litvak, Robert Rosenblum.
- *Escultura en España 1900-1936. Un nuevo ideal figurativo*. Madrid, Fundación Mapfre, 2001.
Comisario: Josefina Alix
Textos: Josefina Alix, Teresa Camps Miró.

- *España Contemporánea. Fotografía, pintura y moda*. Madrid, Fundación Mapfre, 2013.
Comisario: Pablo Jiménez Burillo
Textos: Pablo Jiménez Burillo, Alejandro Castellote, Amalia Descalzo, Amelia Leira, Jordi Canal.
- *Eulogio Varela Modernismo y Modernidad*. Madrid, Museo ABC, 2014.
Comisario y texto: Antonio José Aparicio
- *Federico Beltrán Massés Castizo Cosmopolita*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2012 .
Comisario: Joan Abelló Juanpere
Textos: Joan Abelló Juanpere, Jaime Salom, Juan Manuel Bonet, Eliseo Trenc, F. Javier Rojas, María Victoria Salom Vidal, Antonio Bonet Correa, Josep Félix Bentz.
- *Federico Beltrán Massés. Un pintor en la corte de Hollywood*. Barcelona, Museo Diocesà, 2011.
Comisario: Pere Jordi Figuerola Rotger
Textos: Pere Jordi Figuerola Rotger, Jaime Salom, Javier Pérez Rojas, María Antonia Salom de Tord, Pedro Pérez Castro, Maria Vistoria Salom Vidal, Josep Félix Bentz, Marco Ancora, Joan Abelló Juanpere.
- *Félicien Rops. Un simbolista transgresor (1833-1898)*. Madrid, Fundación Carlos Ambers, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002.
Comisarios: Carlos Reyero, Bernadette Bonnier.
Textos: Carlos Reyero, Bernadette Bonnier, Véronique Leblanc.
- *Ferdinand Hodler*. París, Musée d'Orsay, 2007.
Comisarios: Serge Lemoine, Sylvie Patry.
Textos: Serge Lemoine, Sylvie Patry, Oskar Bätschmann, Jura Bru-Schweiler, Paul Müller, Bernhard von Woldrich, Beat Wismer, Mathias Fischer, Mathias Oberli, Isabelle Cahn, Jörg Zutter.
- *Fernand Khnopff Catalogue de l'oeuvre*. Bruselas, Cosmos Monographies La Bibliothèque des Arts, 1987.
Textos: Robert L. Delevoy, Catherine de Croës, Gisele Ollinger-Zinque.
- *Fernando de América. Nuevas miradas*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, Museo de Bellas Artes de Álava, 2008.
Comisario y texto: Paloma Apellániz
- *Fiesta y Color. La mirada etnográfica de Sorolla*. Madrid, Museo Sorolla, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013.
Comisario: Covadonga Pitarch
Textos: Covadonga Pitarch, Irene Seco, M^a Antonia Herradón Figueroa.
- *Forma. El ideal clásico en el arte contemporáneo*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2001.
Comisario: Tomàs Llorens
Textos: Valeriano Bozal, Tomàs Llorens, J. F. Yvars.
- *Francisco Durrio (1868-1940) Sobre las huellas de Gauguin*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2013.
Comisario y texto: Javier González de Durana
- *Gabriel Morcillo (1887-1973) Hacia Oriente*. Granada, Caja General de Ahorros de Granada, 1987 .
Comisario: Miguel Ángel Revilla Uceda
Textos: Luis Antonio de Villena, Miguel Ángel Revilla Uceda.
- *Gaudí. Arte y Diseño*. Barcelona, Fundación Caixa Catalunya, 2002.
Comisario: Daniel Giralt-Miracle
Textos: Daniel Giralt-Miracle, Hélène Guéné-Loyer, Teresa M. Sala, Mireia Freixa, Joan Bassegoda i Nonell.

- *Gauguin y el viaje a lo exótico*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2012.
Comisario: Paloma Alarcó
Textos: Paloma Alarcó, Richard R. Brettell, Pierre Schneider, Marta Ruiz del Árbol, Patricia Almarcegui.
- *Gauguin y los orígenes del simbolismo*. Madrid, Fundación Caja Madrid y Museo Thyssen-Bornemisza, 2004.
Comisario: Guillermo Solana
Textos: Guillermo Solana, Richard Shiff, Guy Cogeval, María Dolores Jiménez-Blanco.
- *Gustavo de Maeztu 1887-1947 Colección del Museo Gustavo Maeztu*. Vitoria, Museo de Bellas Artes de Álava, 2011.
Coimisario: Camino Paredes
Textos: Camino Paredes, Gregorio Díaz Ereño.
- *Gustave Moreau. Sueños de Oriente*. Madrid, Fundación Mapfre, 2006.
Comisarios: Marie-Cécile Forest, Pablo Jiménez Burillo.
Textos: Marie-Cécile Forest, Geneviève Lacambre, Christine Peltre, María López Fernández, Samuel Mandin, Aurélie Peylard.
- *Henri Fantin-Latour (1836-1904)*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2009.
Comisario: Vincent Pomarède
Textos: Eduardo Lourenço, Vincent Pomarède, Oliver Meslay.
- *Herederas de las majas de Goya*. Valencia, Fundación Bancaja, 2014.
Comisario y texto: Isabel Justo
- *Heroínas*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, 2011.
Comisario: Guillermo Solana
Textos: Guillermo Solana, Rocío de la Villa, Carmen Gallardo, Amelia Valcárcel.
- *Ideal de Aragón. Regeneración e identidad de las artes plásticas (1898-1939)*. Zaragoza, Vicerrectorado Universidad de Zaragoza, 2015.
Comisario: Alberto Castán Chocarro
Textos: Alberto Castán Chocarro, Juan Carlos Ara Torralba, Carlos Forcadell, Concha Lomba.
- *Il Simbolismo in Italia*. Venecia, Marsilio, 2011.
Comisarios: Maria Vittoria Marini Clarelli, Fernando Mazzocca, Carlo Sisi.
Textos: Anna Mazzanti, Fernando Mazzocca, Carlo Sisi, Alessandra Tiddia, Giandomenico Romanelli, Francesco Leone, Paola Zatti, Maria Flora Giubilei, Elena Casotto, Laura Lombardi, Alessandra Imbellone, Eugenia Querci, Anna Villari, Emanuele Bardazzi.
- *Impresionismo americano*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Musée des impressionismes Giverny, TERRA Foundation for American Art, National Galleries of Scotland, 2014.
Edición a cargo de Katherine M. Bourguignon y textos de Richard Brettell y Frances Fowle.
- *Impresionistas y Postimpresionistas. El nacimiento del arte moderno. Obras maestras del Musée d'Orsay*. Madrid, Fundación Mapfre, 2013.
Comisariado: Guy Cogeval, Pablo Jiménez Burillo, Caroline Mathieu.
Textos: Guy Cogeval, Pablo Jiménez Burillo, Caroline Mathieu, Dominique Lobstein, Isabelle Cahn.
- *James Ensor grabador (1860-1949)*. Madrid, Fundación Mapfre, 2007.
Comisario: Juan San Nicolás
Textos: Juan San Nicolás, Robert Rosenblum.
- *Japonismo. La fascinación por el arte japonés*, Madrid, CaixaForum, 2013.
Comisarios: Albert Vallverdú, Whads-Accent.
Textos: Isidro Frainé, Ricard Bru i Turull, Fernando García Gutiérrez, Mabuchi Akiko, Teresa M. Sala.

- *Jardines de España (1870-1936)*. Madrid, Fundación Mapfre, 1999.
Comisario: Lily Litvak
Textos: Carmen Añón, Josep de C. Laplana, Florencio de Santa Ana y Álvarez-Ossorio, Francesc Fontbona, Lily Litvak.
- *Joan Llimona (1860-1926) – Josep Llimona (1864-1934)*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya-MNAC, 2004.
Dirección: Mercè Doñate
Textos: Josep Bracons Clapés, Carmina Armella, Núria Pedregosa, Carme Arnau, Mercè Doñate.
- *José María Rodríguez-Acosta (1878-1941) Entre el Academicismo y el Historicismo. Reflexión histórica en los cien años de su nacimiento*. Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Ministerio de Cultura, 1978.
Comisarios: Julio Juste, Mateo M. Revilla Uceda.
Textos: Emilio Orozco, Mateo M. Revilla Uceda, Ignacio L. Henares Cuellar, Fernando Chueca Goitia.
- *José Villegas (1844-1921)*. Córdoba, Publicaciones de la obra social y cultural Cajasur, 2001.
Comisario: Ángel Castro Martín
Textos: Carlos González López, Montse Martí Ayxelá, Francisco Javier Pérez Rojas, Ángel Castro Martín.
- *José Villegas 1844-1921*. Pamplona, Sala Cultura Castillo de Maya, Fundación Caja Navarra, 2004.
Comisario y texto: Ángel Castro Marín
- *Joyas de artista. Del Modernismo a la Vanguardia*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya-MNAC, 2010.
Dirección científica: Mariàngels Fondevila
Textos: Mariàngels Fondevila, Daniel Giralt-Mitacle, Nathalie Herschdorfer, Juliette Hobou, Rüdiger Joppien, Elisabeth Schmuttermeyer.
- *Juan de Echevarría (1875-1931)*. Madrid, Fundación Mapfre, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2004 .
Comisario: Verónica Mendieta
Textos: Verónica Mendieta, Guillermo Solana.
- *Julio Antonio (1889-1919)*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-MNCARS, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte e Ibercaja, 2001.
Comisario: Carmen Fernández Aparicio
Textos: Carmen Fernández Aparicio, Lucía García de Carpi, Antonio Salcedo Miliani.
- *Julio Romero de Torres*. Madrid, Fundación Mapfre, 1993.
Comisario y texto: Francisco Calvo Serraller
- *Julio Romero de Torres*. Salamanca, Caja Salamanca y Soria Obra social y cultural, 1997.
Comisario: Enrique Eraso Luca de Tena
Textos: Ana Basualdo, Antoni Marí, Mercedes Mudarra.
- *Julio Romero de Torres*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2002.
Comisario: Lily Litvak
Textos: Lily Litvak, Mercedes Valverde.
- *Julio Romero de Torres desde la Plaza del Potro*. Madrid, Electa, 1994.
Coordinación: Fuensanta García de la Torre
Textos: Alberto Villán Movellán, José María Palencia Cerezo, Fuensanta García de la Torre, Alfonso Blanco López de Lerma.
- *Julio Romero de Torres. Entre el mito y la tradición*, Málaga, Museo Carmen Thyssen Málaga, 2013.
Comisario: Lourdes Moreno
Textos: Lourdes Moreno, Jaime Brihuega, Fuensanta García de la Torre.

- *Julio Romero de Torres. Símbolo, materia y obsesión*. Madrid, Ayuntamiento de Córdoba, Diputación de Córdoba y Cajasur, 2003.
Comisarios: Jaime Brihuega, Javier Pérez Segura.
Textos: Jaime Brihuega, Mónica Carabias, Isabel García, Fuensanta García de la Torre, Estrella de Diego, Lily Litvak, Angel Llorente, Mario Mellado, Mercedes Mudarra, Francisco Javier Pérez Rojas, Javier Pérez Segura, Juan Antonio Ramírez, Diana B. Weschler.
- *Klimt, Kokoschka, Schiele. Un sueño vienés (1898-1918)*. Madrid, Fundación Juan March, 1995.
Comisariado y texto: Gerbert Frodl, Stephan Koja.
- *La aventura modernista en las colecciones del Museu Nacional d'Art de Catalunya MNAC*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya-MNAC, Museo Regional Arte Moderno Cartagena-MURAM, Región de Murcia, Caixa Catalunya Obra Social, 2010.
Comisario: Mercè Doñate
Textos: Lluís Permanyer, Cristina Mendoza, Mariàngels Fondevila, Francesc Quízel i Corella, Adela Laborda.
- *La ciudad placentera. De la verbena al cabaret*. Valencia, Museo del s. XIX, Generalitat valenciana, 2003.
Comisario y texto: Francisco Javier Pérez Rojas
- *La ciudad placentera. Noche y día de la vida moderna*. Sevilla, Centro Cultural El Monte Sala Villasñas, 2005.
Comisario y texto: Francisco Javier Pérez Rojas
- *La Eva moderna. Ilustración Gráfica española 1914-1935*. Madrid, Fundación Mapfre, 1997.
Comisario y texto: Javier Pérez Rojas
- *La imagen de la mujer. Otra mirada*. Vitoria-Gasteiz, Museo de Bellas Artes de Álava, 2003.
Comisario: Alicia Fernández López
Textos: Xesqui Castañer López, Alicia Fernández López, Pedro de Sancristóbal y Murua.
- *La Bella Durmiente. Pintura victoriana del Museo de Arte de Ponce*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009.
Comisario: Cheryl Hartup
Textos: Richard Aste, Heather Birchall, Cheryl Hartup, Sally-Anne Huxtable, Alison Smith.
- *La Generación del 14. Entre el Novecentismo y la Vanguardia (1906-1926)*. Madrid, Fundación Mapfre, 2002.
Comisarios: Eugenio Carmona, María Dolores Jiménez-Blanco.
Textos: Eugenio Carmona, María Dolores Jiménez-Blanco, Pablo Jiménez Burillo.
- *La huella del 98 en la pintura española contemporánea*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-MNCARS, Ministerio de Educación y Cultura, Principado de Asturias, CajaAstur, 1998.
Comisariado: Ana Vázquez de Parga
Textos: Francisco Calvo Serraller, José Carlos Mainer, Álvaro Delgado-Gal, Miguel Zugaza, Javier Barón, Juan Manuel Bonet, Guillermo Solana, Victor Nieto Alcaide, Ana Vázquez de Parga.
- *Lágrimas de Eros*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid, 2009.
Comisario y texto: Guillermo Solana
- *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Petit Palais París, 2007.
Comisariado: Patricia Molins, Pedro G. Romero.
Textos: Ángel González, Pedro G. Romero, Jo Labany, Miguel Ángel García, Jody Blake, Georges Didi Huberman
- *Le Symbolisme en Belgique*. Bruselas, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2004.
Comisario y textos: Michel Draguet

- *Le Symbolisme en Europe*. Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1976.
Comisarios: Luigi Carluccio, Philippe Jullian.
Textos: Hans H. Hofstätter, Franco Russoli, Geneviève Lacambre.
- *Los espejos del alma. Paisaje alemán en el Romanticismo*. Madrid, Museo del Romanticismo, 2012.
Comisarios y textos: Gunda Luyken, Asunción Cardona Suanzes.
- *Los pintores del alma. El Simbolismo idealista en Francia*. Madrid, Fundación Mapfre, 2000.
Comisarios y textos: Jean-David Jumeau-Lafond, Guillermo Solana.
- *Los XX. El nacimiento de la pintura moderna en Bélgica*. Madrid, Fundación Mapfre, 2001.
Comisario: Juan San Nicolás
Textos: Serge Goyens de Heusch, Jane Block, Juan San Nicolás.
- *Lost paradise. Symbolist Europe*. Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts, 1995.
Comisario: Jean Clair
Textos: Guy Cogeval, Jean Clair, Debora Silverman, Günter Metken, Rodolphe Rapetti, Petr Wittlich, Dario Gamboni, Giles Genty, Gisèle Ollinger-Zinque, Aurora Scotti-Tosini, Ulf Linde, Salme Sarajas-Koste, Agnieszka Lawniczakowa, Jean-Paul Bouillon, Barbara Larson, Rosalind Pepall, Ulrich Polhmann, Constance Naubert-Riser.
- *Lucas de Bohemia. Artistas, gitanos y la definición del mundo moderno*, Madrid, Fundación Mapfre, Grand Palais París, 2012.
Comisarios: Sylvain Amic, Pablo Jiménez Burillo.
Textos: Sylvain Amic, Pablo Jiménez Burillo, Marylin R. Brown, Henriette Asseo, Carmen González Castro, Eduardo Quesada Dorador, Jean-Didier Wagneur, Guy Cogeval, Frank Claustat.
- *Luz de Gas. La Noche y sus Fantasmas en la Pintura Española (1880-1936)*. Madrid, Fundación Mapfre, 2005.
Comisarios: Pablo Jiménez Burillo, Lily Litvak.
Textos: Josep Casamartina i Parassols, Pablo Jiménez Burillo, Lily Litvak, Tomás Marco.
- *Maillol*. Barcelona, Caixa de pensions La Caixa, 1980.
Coordinación y catálogo: María Lluïsa Borrás
Textos: María Lluïsa Borrás, Joan Ainaud, Maurice Denis, Comte Harry Kessler, Prudenci Bertrana, Josep Sebastià Pons, Felies Elies, Josep Pla, Enric Pere, René Puig Dinavierny.
- *Manuel Benedito, pintor (1875-1963)*. Valencia, Centre del Carme, 2005.
Comisario: Pascual Masiá
Textos: Pascual Masiá, Carmen Gracia, F. Javier Pérez Rojas, Miguel Ángel Catalá, Francesc Fontbona, Javier Barón.
- *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Centro del Carmen Valencia, 2013.
Comisarios: Lucrecia Enseñat Benlliure, Leticia Azcue Brea.
Textos: José Luis Díez, Mikel Lertxundi Galiana, Lucrecia Enseñat Benlliure, Carlos Reyero, Leticia Azcue Brea, José Manuel Matilla, Mario Fernández Albarés, Antonio Bonet Correa.
- *Mateo Inurria y la escultura de su tiempo*. Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Universidad de Córdoba y Fundación Cajasur, 2007.
Comisarios: Jaime Brihuega Sierra, Javier Pérez Segura.
Textos: Carmen Bernárdez, Jaime Brihuega Sierra, Isabel García García, Ramón Montes Ruiz, Javier Pérez Segura, Carlos Reyero, Diana B. Weschler.
- *Miquel Viladrich (1887-1956): Un catalán universal*. Buenos Aires, Palais de Glace, 1991.
Dirección: Olga A. Ferreiro de Viladrich, Alberto Viladrich Morera.
Prólogo: José Emilio Burucúa.

- *Millais*. Londres, Walker Art Gallery Liverpool y The Royal Academy of Arts London, 1967.
Dirección y texto: Mary Bennett.
- *Modernismo catalán*. Ourense, Centro Cultural Caixavigo, 1999.
Comisario: Marisa Oropesa
Textos: Daniel Giralt-Miracle, Jaume Socias Palau, M^a Isabel González Navarro, Mercè Rodríguez Prat, Marisa Oropesa.
- *Modernismo catalán*. Málaga, Fundación Picasso, 2007.
Comisario: Marisa Oropesa
Textos: Daniel Giralt-Miracle, Jaume Socias Palau, M^a Isabel González Navarro, Mercè Rodríguez Prat, Marisa Oropesa.
- *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España 1890-1914*. Madrid, Fundación Mapfre, 2003.
Comisarios: María López Fernández, Valeriano Bozal.
Textos: María López Fernández, Lily Litvak, Valeriano Bozal.
- *Nabis (1888-1900) Bonnard, Vuillard, Maurice Denis, Vallotton...* Zúrich, Musées nationaux, Musée d'Orsay, Kunsthau de Zúrich, 1993.
Comisarios: Claire Frèches-Thory, Ursula Peruchi-Petri.
Textos: Ralf Beil, Ursula Peruchi-Petri, Claire Frèches-Thory, Jean-Paul Bouillon, Fritz Hermann, Rudolf Koella, Thérèse Barruel, Anne Mrie Saurage, Anne Szinyei, Caroline Boyle-Turner, Genevieve Aitken, Francois Fossier, Isabelle Cahn, Susanne Häni.
- *Norte de África. Ortiz Echagüe*. Barcelona, MNAC, La Fábrica, Museo Universidad de Navarra, 2013.
Comisario y texto: Javier Ortiz-Echagüe
- *Novecentismo y Vanguardia (1910-1936) en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, bbk, 2009.
Comisario: Eugenio Carmona
Textos: Pilar Mur, Eugenio Carmona.
- *Odilon Redon (1840-1916)* Madrid, Fundación Mapfre, 2012 .
Comisario: Rodolphe Rapetti
Textos: Rodolphe Rapetti, Fred Leeman, Guy Cogeval, Idoia Murga Castro.
- *¿Olvidar a Rodin? Escultura en París, 1905-1914*. Madrid, Fundación Mapfre, 2009.
Comisario: Catherine Chevillot
Textos: Catherine Chevillot, Christoph Brockhaus, Katharina Barbara Lepper, Ursel Berger, Élodie Volillot, Friederike Kitschen, Pauline Daniez, Pablo Jiménez Burillo, Penelope Curtis, Brigitte Léal, Thierry Dufrêne, Antoinette le Normand-Romain, Claire Barbillon, Werner Schnell.
- *On classic ground. Picasso, Léger, de Chirico and the new classicism 1910-1930*. Londres, Tate, 1990.
Comisarios y textos: Elizabeth Cowling, Jennifer Mundy.
- *Ortiz Echagüe*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía - MNCARS, 1999.
Comisariado: Rafael Levenfeld, Valentín Vallhonrat.
Textos: Rafael Levenfeld, Valentín Vallhonrat, Lee Fontanella, José Antonio Marina, Joan Fontcuberta.
- *Paisaje y figura del 98*. Madrid, Fundación Central Hispano, 1997.
Comisarios: Javier Tusell, Álvaro Martínez-Novillo.
Textos: Javier Tusell, Álvaro Martínez-Novillo, Juan San Nicolás.
- *Paseo por el amor y la muerte Paul Delvaux*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Musée d'Ixelles Bruselas, 2015.
Comisario: Laura Neve
Textos: Laura Neve, José Jiménez.

- *Picasso y Els Quatre Gats*. Barcelona, Museu Picasso, 1995.
Dirección: María Teresa Ocaña
Textos: María Teresa Ocaña, Francesc Fontbona, Cristina Mendoza, Malén Gual, Lluís Bagunyà, Marilyn McCully, Claustrer Rafart i Planas, Mercè Doñate, Vinyet Panyella, Josep Palau i Fabre.
- *Pintura Simbolista en España (1890-1930)*. Madrid, Fundación Mapfre, 1997.
Comisario y texto: Francisco Calvo Serraller
- *Rafael Sanz Lobato. Fotografías 1960-2008*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Min. Educación, Cultura y Deporte, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2013.
Comisarios y textos: David Balsells, Chantal Grande.
- *Realismo Mágico. Franz Roh y la pintura europea 1917-1936*. Valencia, IVAM, Julio González, Fundación Caja Madrid, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997.
Comisario: Marga Paz
Textos: Marga Paz, Jean Clair, Ángel González, Manfred Fath, Juan José Lahuerta, Juan Manuel Bonet, Massimo Carrà, Claudia Gian Ferrari.
- *Rodin. El cuerpo desnudo*. Madrid, Fundación Mapfre, 2008.
Comisarios: Dominique Viéville, Pablo Jiménez Burillo.
Textos: Christina Buley-Urbe, Pablo Jiménez Burillo, Lily Litvak, Aline Magnien, Hélène Pinet, Dominique Viéville, Claudine Mitchell.
- *Rodin y la mitología simbolista*. Barcelona, Fundación La Caixa, 2009.
Comisario: Miguel Ángel Elvira Barba
Textos: Miguel Ángel Elvira Barba, Hélène Marraud, Marta Carrasco, Bruno Ruiz-Nicoli, María Dolores Jiménez-Blanco.
- *Rodin y la revolución de la escultura. De Camille Cloude a Giacometti*. Barcelona, Fundación La Caixa, 2004.
Comisario: Antoinette Le Normand-Romain
Textos: Josefina Alix, Thierry Dufrene, Antoinette Le Normand-Romain.
- *Rogelio de Egusquiza (1845-1915)*. Santander, Museo de Bellas Artes de Santander y Fundación Marcelino Botín, 1995.
Comisarios: Diego Bedia Casanueva, Salvador Carretero Rebés, Begoña Guerrica-Echevarría.
Textos: Javier Barón, Diego Bedia Casanueva, Aureliano de Beruete y Moret, Sonia Blanco Grassa, Salvador Carretero Rebés.
- *Salomé. Un mito contemporáneo (1875-1925)*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-MNCARS, 1995.
Comisario: Patricia Molins
Textos: Patricia Molins, Peter Wollen.
- *Santiago Rusiñol (1861-1931)*. Barcelona, Museu d'Art Modern-MNAC y Fundación Mapfre, 1997.
Comisarios: Mercè Doñate, Cristina Mendoza.
Textos: Mercè Doñate, Cristina Mendoza, Margarida Casacuberta, Eliseu Trenc, Isabel Coll i Mirabent, Josep de C. Laplana, Vinyet Panyella, Carme Arnau.
- *Santiago Rusiñol. Los jardines del alma*. Girona, Caja Segovia obra social y cultural, 1999.
Comisario: Margarida Casacuberta
Textos: Atilano Soto Rabanos, Margarida Casacuberta, Xavier Antich, Josep Gordi i Serrat, Vinyet Panyella, Marina Gustá.
- *Senderos a la modernidad. Pintura española de los siglos XIX y XX en la colección Gerstenmaier*. Vitoria, Fundación Caja Vital, 2014.
Comisarios: Marisa Oropesa, María Toral.
Textos: Marisa Oropesa

- *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*. Las Palmas, Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM, 1990.
Comisario: Ana Vázquez de Parga
Textos: Ana Vázquez de Parga, José Pierre, John Christian, Genéviève Lacambre, René le Bihan, Gisèle Ollinger Zinque, Hans H. Hofstätter, Francine-Claire Legrand, Luis Antonio de Villena, Saro Alemán, Pedro Almeida.
- *Sorolla jardines de luz*. Madrid, Patronato de la Alhambra y Generalife, Fundación Museo Sorolla, Ediciones El Viso, 2012.
Comisarios: Tomàs Llorens, Blanca Pons-Sorolla, María López Fernández, Boye Llorens Peters.
Textos: Blanca Pons-Sorolla, María del Mar Villafranca Jiménez, Ana Luengo, David Ruiz López, Tomàs Llorens, Boye Llorens Peters, María López Fernández.
- *Sorolla y Estados Unidos*. Madrid, Fundación Mapfre, 2014.
Comisario: Blanca Pons-Sorolla
Textos: Blanca Pons-Sorolla, Mitchell A. Coddington, Mark A. Roglán, M. Elizabeth Boone, Roxana Velasquez, David Ruiz López.
- *Sorolla - Zuloaga. Dos visiones para un cambio de siglo*. Madrid, Fundación Mapfre, 1998.
Comisario: Francisco Calvo Serraller
Textos: Miguel Zugaza, Francisco Calvo Serraller, Priscila E. Muller.
- *Sotomayor* Palacio de Velázquez del Parque del Retiro. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1975.
Comisario: Manuel Jorge Aragoneses
- *Trama e hilos sueltos: diálogo entre dos colecciones de Arte Vasco*. Vitoria, Museo de Bellas Artes de Álava, Diputación Foral de Álava, 2014.
Comisario y texto: Ismael Manterola Ispizua
- *Un mundo de seducción. Julio Romero de Torres*. Segovia, Caja Segovia Obra social y cultural, 1998.
Comisario: Marisa Oropesa.
Textos: Marisa Oropesa, Mercedes Valverde.
- *Van Gogh to Kandinsky. Symbolist landscape in Europe 1880-1910*. Londres, Thames & Hudson, 2012.
Comisarios y textos: Rodolphe Rapetti, Richard Thomson, Anna-Maria Von Bonsdorff, Frances Fowle.
- *Viladrich. Primitivo y perdurable*. Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, Ibercaja, 2007.
Comisarios: Concha Lomba, Chus Tudelilla.
Textos: Jaime Brihuega, Alberto Castán, Concha Lomba, José-Carlos Mainer, Chus Tudelilla, Diana B. Wechsler.
- *Xavier Gosé (1876-1915) El París de la Belle Époque*. Madrid, Fundación Mapfre, 1999.
Comisario: María Dolores Jiménez-Blanco
Textos: María Dolores Jiménez-Blanco, Francesc Fomtbona, Eliseo Trenc Ballester.
- *Xesús Corredoyra*. La Coruña, Fundación La Caixa, 1993.
Comisario: M^a Antonia Pérez Rodríguez
Textos: M^a Antonia Pérez Rodríguez, Elena López Gil.
- *Xesús Rodríguez Corredoira (1889-1939) Colección del Museo Provincial de Lugo*. Lugo, Museo Provincial de Lugo, 2001.
Texto: María Quiroga Figueroa
- *William Holman Hunt*. Liverpool, Walker Art Gallery Liverpool y Victoria and Albert Museum, 1969.
Dirección y texto: Mary Bennett.

- *10 Picassos del Kunstmuseum Basel en el Museo del Prado*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015.
Dirección del proyecto y coordinación: Miguel Zugaza, Bernhard Mendes Bürgi, Karina Marotta, Nina Zimmer, Juan Ramón Sanz.
Textos: Francisco Calvo Serraller, Nina Zimmer, José Álvarez Lopera, Javier Barón, Miguel Falomir, Gabriele Finaldi, Manuela Mena, Javier Portús, Teresa Posada, Leticia Ruiz, Andrés Ubeda de los Cobos.

- *50 años de Pintura Vasca (1885-1935)*. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, Comisaria General de Exposiciones, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, 1971.
Comisarios: Cristanto Lasterra, Manuel Llano Gorostiza.
Texto: Manuel Llano Gorostiza

- *150 years Gustav Klimt*. Viena, Belvedere, 2012.
Comisarios: Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger.
Textos: Agnes Husslein-Arco, Christina Bachl-Hofmann, Dagmar Diernberger, Markus Fellingner, Michaela Seiser, Alfred Weidinger, Eva Winkler, Stefan Lehner, Katinka Gratzner-Baumgärtner.

LITERATURA:

Abellán, José Luis: *Visión de España en la Generación del 98. Antología de textos*. Madrid, Novelas y Cuentos 1968.

Alfonso García, M^a del Carmen: *Antonio de Hoyos y Vinent, una figura del Decadentismo hispánico*. Oviedo, Universidad de Oviedo Departamento de Filología española, 1998.

Alighieri, Dante: *Divina Comedia*. Madrid, Cátedra, 2011.

Allegra, Giovanni: “Decadentismo, milenarismo y “barbarie” en Valle-Inclán”, *El reino interior. Premisas y semblanzas del Modernismo en España*. Madrid, Ediciones Encuentro, 1985.

Aznar Soler, Manuel y Rodríguez, Juan (ed.): *Valle-Inclán y su obra*. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán. Bellaterra, Noviembre 1992. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1995.

Azorín: *Castilla*. Madrid, Edaf, 2001.

- *España (Hombres y paisajes)*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.

- *Las confesiones de un pequeño filósofo*. Madrid, Espasa, 2014.

Barbeito, Clara Luisa (ed.): *Valle-Inclán. Nueva valoración de su obra*. (Estudios críticos en el cincuentenario de su muerte). Barcelona, PPU, 1988.

Barbey d'Aurevilly, Jules: *Las Diabólicas*. Madrid, Sextopiso, 2008.

Baroja, Pío: *Camino de perfección (Pasión mística)*. Madrid, Alianza, 2005.

- *El árbol de la ciencia*. Madrid, Cátedra, 2011.

- *El laberinto de las sirenas*. Barcelona, Tusquets, 2003.

- *El mundo es así*. Madrid, Alianza Editorial, 2013.

- *La casa de Aizgorri*. Madrid, Espasa Calpe, 1999.

- *La feria de los discretos*. Madrid, Alianza, 2013.

- *La sensualidad pervertida*. Madrid, Alianza, 2006.

- *Las inquietudes de Shanti Andía*. Madrid, Cátedra, 2010.

- *Las noches del Buen Retiro*. Barcelona, Tusquets, 2006.

- *Zalacaín el aventurero*. Madrid, Espasa, 2011.

Baroja, Ricardo: *Gente del 98. Arte, cine y ametralladora*. Madrid, Cátedra, 1989.

Baudelaire, Charles: *Dibujos y fragmentos póstumos*. Edición, traducción y notas Ernesto Kabi. Barcelona, Sextopiso, 2012.

- *El pintor de la vida moderna*. Madrid, Langre, 2008.

- *Las flores del mal*. Madrid, Cátedra, 2010.

- *Pequeños poemas en prosa. Los Paraísos Artificiales*. Madrid, Cátedra, 2010.

Carmen de Burgos Colombine: *El Arte de Ser Mujer*. Madrid, Biblok, 2014.

D'Annunzio, Gabriele: *El inocente*. Madrid, Alianza, 2015.

- *El Placer*. Barcelona, Ediciones B, 1990.

- *La hija de Iorio*. Madrid, Losada, 2006.

- *Triunfo de la muerte*. Barcelona, Ediciones Alfabet, 2011.

Díaz-Plaja, Guillermo: *Las estéticas de Valle-Inclán*. Madrid, Gredos, 1972.

Dostoyevski, Fiodor: *Apuntes del subsuelo*. Madrid, Alianza Editorial, 2007.

- *Crimen y Castigo*. Barcelona, Ediciones Rodegar, 1968.

- *Cuentos*. Madrid, Siruela, 2007.

- *El Doble*. Madrid, Editorial Mediterráneo, S/F.

- *El eterno marido*. Madrid, Alianza Editorial, 2008.

- *El idiota (I y 2)*. Madrid, Alianza, 2009.

- *El jugador*. Madrid, Alianza Editorial, 2006.

- *El sueño de un hombre ridículo. Bobok. La sumisa*. Madrid, Alianza, 2011.

- *Noches blancas y otros relatos*. Madrid, Alianza, 2012.

Dougherty, Dru: *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Madrid, Espiral/Fundamentos, 1983.

Flaubert, Gustave: *La Tentación de San Antonio*. Madrid, Editorial Bruguera, 1975.

García Lorca, Federico: *Bodas de sangre*. Madrid, Cátedra, 2005.

- *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*. Madrid, Cátedra, 2009.

Gibbs, Virginia: *Las Sonatas de Valle-Inclán: Kitsch, sexualidad, satanismo, historia*. Madrid, Editorial Pliegos, 1991.

Gil, Ildefonso-Manuel: *Valle-Inclán, Azorín y Baroja*. Madrid, Seminarios y ediciones, 1975.

Gimferrer, Pere: *Antología de la poesía modernista*. Barcelona, Barral Editores, 1969.

Gómez, Joaquín: *Las tres últimas novelas de Emilia Pardo Bazán: Un estudio narratológico*. Madrid, Pliegos, 1996.

Gómez de la Serna, Ramón: *Don Ramón María del Valle-Inclán* (Prólogo Andrés Trapiello). Madrid, Gran Austral, 2007.

- *Pombo*. Madrid, Trieste, 1986.

González Fernández, Isabel y Benavente, Júlía: *Guía a la lectura de la Divina Comedia*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2007.

Hernández Barbosa, Sonsoles: *Un martes en casa de Mallarmé*. Madrid, Editorial Universidad Complutense, 2010.

Hoyos y Vinent, Antonio: *A flor de piel*. Barcelona, Ramón Sopena, 1920.

- *El crimen del fauno*. Madrid, Emiliano Escolar Editor, 1980.

- *La vejez de Heliogábalo*. Madrid, Mondadori, 1989.

- *Las Playas de Citerea*. Madrid, Cosmópolis, 1927.

- *Sangre sobre el barro*. Madrid, Clan, 1993.

Huysmans, Joris-Karl: *A contrapelo*. Madrid, Cátedra, 2010.

Iglesias, Claudio: *Antología del Decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia. 1880-1900*, Buenos Aires, Caja Negra, 2015.

Irving, Washigton: *Cuentos de la Alhambra*. Madrid, Albor libros, 2005.

Jiménez, Juan Ramón: *Antología poética*. Madrid, Cátedra, 2010.

- *El Modernismo. Notas de un curso (1953)*. México D.F., Aguilar, 1962.

- *La realidad invisible*. Madrid, Cátedra, 2010.

- *Platero y yo*. Barcelona, Espasa, 2013.

López Fernández, María (ed.): *Las palabras del pasado. Arte y estética de fin de siglo (1890- 1914)*. Madrid, Fundación Mapfre, 2008.

López-Morillas, Juan: *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología*. Barcelona, Ediciones Ariel, 1972.

Llorens, Eva: *Valle-Inclán y la plástica*. Madrid, Insula, 1975.

Machado, Antonio: *Poesía*. Madrid, Alianza, 2007.

- *Soledades. Poesías de la guerra*. Madrid, Felmar, 1981.

Machado, Manuel: *Antología poética*. Madrid, Alianza Editorial, 2007.

Mallarmé, Stéphane: *La siesta de un fauno y otros poemas*. Buenos Aires, Laviatan, 1997.

Mérimée, Prosper: *Carmen*. Madrid, Catedra, 2010.

Pardo Bazán, Emilia: *Dulce dueño* (Edición Marina Mayoral). Madrid, Editorial Castalia Instituto de la mujer, 1989.

- *La Quimera*. Madrid, Cátedra, 1991.

- *La Sirena Negra*. Madrid, Espasa-Calpe, 1977.

Poe, Edgar Allan: *Relatos*. Madrid, Cátedra, 2012.

Prat, Ignacio (ed.): *Poesía modernista española*. Madrid, Cupsa Editorial, 1978.

Proust, Marcel: *Los placeres y los días*. Madrid, Alianza, 2010.

Redon, Odilon: *A sí mismo. Diario 1867-1915*. Barcelona, Elba, 2013.

Rimbaud, Arthur: *Una temporada en el infierno. Iluminaciones*. Madrid, Alianza, 2013.

- Rubén Darío: *Azul.../Cantos de vida y esperanza*. Madrid, Cátedra, 2010.
- *Prosas Profanas y otros poemas*. Madrid, Espasa, 2013.
- Rusiñol, Santiago: *Desde el molino*. Barcelona, Parsifal Ediciones, 1999.
- *Oraciones*. Castellón, Ellago Ediciones, 2005.
- Sanchez Trigueros, Antonio: *Francisco Villaespesa y su primera obra poética (1897-1900)*. Granada, Universidad de Granada, 1974.
- Santa Teresa de Jesús: *La vida*. Barcelona, Planeta, 1989.
- Sarasola, Daniel (ed.): *Simbolismo y Modernismo en el teatro español*. Madrid, Espiral / Fundamentos, 2011.
- Sawa, Alejandro: *Declaración de un vencido*. Madrid, Cátedra, 2009.
- *La mujer de todo el mundo*. Madrid, Libros de la Ballena, 2013.
- Schulman, Ivan A. y Picon, Evelyn (ed.): *Poesía modernista hispanoamericana y española (Antología)*. Madrid, Taurus, 1986.
- Serna Arnaiz, Mercedes y Castany y Prado, Bernat: *Antología crítica de poesía modernista hispanoamericana*. Madrid, Alianza, 2008.
- Taylor Watkins, Alma: *El erotismo en las novelas de Felipe Trigo*. Sevilla, Renacimiento Iluminaciones, 2005.
- Trigo, Felipe: *Alma en los labios*. Sevilla, Renacimiento Biblioteca de rescate, 2004.
- *El médico rural*. Badajoz, Carisma Libros, 2000.
 - *La altísima*. Barcelona, e.litterae, 2009.
 - *Las Evas del Paraíso*. Barcelona, e.litterae, 2009.
 - *Las ingenuas*. Madrid, Otero Ediciones, 1996.
- Unamuno, Miguel de: *Abel Sánchez*. Madrid, Alianza Editorial, 2011.
- *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid, Espasa, 2011.
 - *En torno al casticismo*. Madrid, Cátedra, 2005.
 - *El espejo de la muerte*. Madrid, Alianza Editorial, 2009.
 - *La tía Tula*. Madrid, Cátedra, 2009.
 - *Niebla*. Madrid, Alianza Editorial, 2012.
 - *Paisajes del alma*. Madrid, Alianza Editorial, 2006.
 - *Por tierras de Portugal y de España*. Madrid, Alianza Editorial, 2013.
 - *San Manuel Bueno, mártir. Cómo se hace una novela*. Madrid, Alianza Editorial, 2012.
- VV.AA.: *Cuentos diabólicos. Felipe Trigo, Álvaro Retana, Antonio de Hoyos y otros*. Selección de Alberto Sánchez Álvarez-Insúa. Madrid, Clan, 2005.

Valle-Inclán, Ramón del: *Águila de blasón. Comedia bárbara*. Madrid, Espasa-Calpe, 1964.

- *Águila de Blasón. Comedia Bárbara*. Madrid, Espasa Calpe, 1964.

- *Artículos completos y otras páginas olvidadas*. Madrid, Istmo, 1987.

- *Claves Líricas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1995.

- *Corte de Amor. Florilegio de honestas y nobles damas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1993.

- *El Ruedo Ibérico I. La corte de los milagros*. Madrid, Espasa-Calpe, 2008.

- *El yermo de las almas. Episodios de la vida íntima*.

El Marqués de Bradomín. Coloquios Románticos. Madrid, Espasa-Calpe, 1996.

- *Femeninas - Epitalamio*. Madrid, Espasa-Calpe, 2009.

- *Flor de Santidad. La Media Noche*. Madrid, Espasa-Calpe, 2006.

- *Jardín Umbrío. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones*. Madrid, Espasa-Calpe, 1960.

- *Notas sobre Julio Romero de Torres. Exposición antológica*. Madrid, Club Urbis, 1972.

- *La Cara de Dios*. Madrid, Taurus, 1972.

- *La Lámpara Maravillosa. Ejercicios espirituales*. Madrid, Espasa-Calpe, 2002.

- *La Marquesa Rosalinda-El Marqués de Bradomín*. Madrid, Espasa-Calpe, 1971.

- *Luces de bohemia*. Madrid, Espasa-Calpe, 1983.

- *Martes de carnaval. Esperpentos. Las galas del difunto, Los cuernos de Don Friolera, La hija del capitán*. Madrid, Espasa-Calpe, 1986.

- *Notas de la Exposición de Bellas Artes de 1908*

El Mundo, Madrid, 29 de Abril, 2, 3, 6, 11 y 19 de Mayo, 1, 12 y 30 de Junio y 4 de Julio de 1908.

- *Notas de la Exposición de Bellas Artes de 1912*

Nuevo Mundo, Madrid, 23 y 30 de Mayo, 6 y 20 de Junio de 1912.

- *Romance de lobos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1968.

- *Sonata de otoño. Sonata de invierno. Memorias del Marqués de Bradomín*. Madrid, Espasa-Calpe, 2007.

- *Sonata de primavera. Sonata de estío. Memorias del Marqués de Bradomín*. Madrid, Espasa-Calpe, 2008.

Verhaeren, Émile y Regoyos, Darío: *España Negra* (Prólogo Pío Baroja). Barcelona, Terra Incógnita, 1999.

Verlaine, Paul: *Poemas Saturnianos. Fiestas Galantes*. Madrid, poesía Himperión, 2011.

Villaepesa, Francisco: *Aben-Humeya. Tragedia morisca en cuatro actos y verso*. Sevilla, Editorial Castillejo, 1998.

- *Antología poética*. Almería, Librería-Editorial Cajal, 1977.

- *Judith. Tragedia bíblica en tres actos*. Madrid, Col. *La novela teatral*, Vol.11, 1921.

Villiers de l'Isle-Adam: *Cuentos crueles*. Madrid, Cátedra, 2011.

Wilde, Oscar: *De profundis y otros escritos de la cárcel*. Barcelona, Debolsillo, 2013.

- *El abanico de Lady Windermere. La importancia de llamarse Ernest*. Madrid, Cátedra, 2009.

- *El fantasma de Canterville y otros cuentos*. Madrid, Alianza Editorial, 2011.

- *El príncipe feliz y otros cuentos. Una Casa de granadas*. Madrid, Alianza Editorial, 2011.

- *El retrato de Dorian Gray*. Madrid, Alianza Editorial, 2011.

- *La importancia de no hacer nada*. Madrid, Rey Lear, 2010.

- *Paradoja y genio. Aforismos*. Barcelona, edhasa, 2002.

- *Salomé*. Madrid, Alianza, 2012.

Yeats, W.B.: *Ensayos sobre Simbolismo*. Madrid, Langre, 2005.

Zamora Vicente, Alonso: *Las Sonatas de Valle-Inclán*. Madrid, Gredos, 1983.

REFERENCIAS WEB:

Biblioteca Catalunya y Arxiu de revistes catalanes antigues - ARCA
www.bcn.cat

Biblioteca Nacional
www.bne.es

Biblioteca Universidad Complutense de Madrid-UCM
www.ucm.es

Fundación Manuel Benedito
<http://www.fundacionmanuelbenedito.com/lafundacion.html>

Fundación Mapfre
http://www.fundacionmapfre.org/fundacion/es_es/

Fundación Museo Evaristo Valle
<http://evaristovalle.com/>

Fundación Rodríguez-Acosta
<http://www.fundacionrodriguezacosta.com/>

Museo de Bellas Artes de Bilbao
<https://www.museobilbao.com/>

Museo Julio Romero de Torres
<http://www.museojulioromero.cordoba.es/?id=1>

Museu del Modernisme Català-MMCAT
www.mmcat.cat

Museu Nacional d'Art de Catalunya-MNAC
www.mnac.es

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía - MNCARS
www.museoreinasofia.es

Museo Nacional del Prado
<https://www.museodelprado.es/>

Museo Néstor
<http://www.laspalmasgc.es/mnestor/>

Museo Victorio Macho
<http://www.realfundaciontoledo.es/html/index.html>

ANEXO FICHAS DE OBRAS:

BLOQUE I

HALO, ARABESCOS, FLUIDOS SIMBOLISTAS

II. REFERENTES Y VÍAS DEL SIMBOLISMO EUROPEO

Fig.1

Odilon Redon

Mi retrato, 1867

Óleo sobre tabla, 41,7 x 32 cm

Musée d'Orsay, París

Fig.2

Paul Gauguin

Mata Mua (Érase una vez), 1892

Óleo sobre lienzo, 91 x 69 cm

Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Fig.3

Gustav Klimt

Judith, 1901

Óleo sobre lienzo, 84 x 42 cm

Belvedere, Viena

Fig.4

Alphonse Mucha

La danza, 1898

Litografía en color, 60 x 38 cm

Museo Mucha, Praga

Fig.5

Giovanni Segantini

Le cattive madri, 1894

Óleo sobre lienzo, 105 x 200 cm

Belvedere, Viena

Fig.6

Odilon Redon

Ojos cerrados, 1890

Óleo sobre lienzo encolado a cartón, 44 x 36 cm

Musée d'Orsay, París

Fig.7

Paul Gauguin

Soyez Symboliste (retrato de Jean Moréas), 1891

Litografía

Fig.8

Friedrich Overbeck

Italia y Germania, 1811-1828

Óleo sobre lienzo, 94 x 104,3 cm

Neue Pinakothek, Múnich

Fig.9

Dante Gabriel Rossetti

Venus Verticordia, 1864-1868

Óleo sobre lienzo, 98 x 70 cm

Russell-Cortes Art Gallery and Museum, Bournemouth

Fig.10

Pierre Puvis de Chavannes
Jóvenes en la orilla del mar, 1879
Óleo sobre lienzo, 205 x 154 cm
Musée d'Orsay, París

Fig.11

Jean Delville
Parsifal, 1890
Carboncillo sobre papel, 70,7 x 56 cm
Colección particular

Fig.12

John William Waterhouse
Hilas y las ninfas, 1896
Óleo sobre lienzo, 98 x 163 cm
Manchester City Galleries

Fig.13

Gustave Moreau
La esfinge victoriosa, 1868
Acuarela sobre papel, 31,5 x 17,5 cm
Clemens-Sels-Museum, Neuss

Fig.14

Gustave Moreau
La Aparición, 1876
Acuarela, 106 x 72 cm
Museo del Louvre, París

Fig.15

Lucien Lévy-Dhurmer
Salomé, 1896
Pastel y grafito sobre papel, 51 x 61 cm
Colección privada, Alemania

Fig.16

Gustav Klimt
Salomé, 1909
Óleo sobre lienzo, 178 x 46 cm
Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Venecia

Fig.17

Franz Von Stuck
El Pecado, 1893
Óleo sobre lienzo, 88 x 53,5 cm
Galerie Katharina Büttiker, Art Nouveau-Art Déco, Zúrich

Fig.18

Franz Von Stuck
Inocencia, 1889
Óleo sobre lienzo, 68 x 61 cm
Colección N. Manoukian, París

Fig.19

Jan Preisler
Cuento, 1902
Óleo sobre lienzo, 101,5 x 79 cm
Galerie Vytvareného umení, Ostrava

Fig.20
Jan Preisler
Atardecer de primavera, 1898
Óleo sobre lienzo, 35 x 71 cm
Narodni Galerie, Praga

Fig.21
Maximilián Pirner
Hadas en una fuente, 1895
Óleo sobre lienzo, 99 x 61 cm
Narodni Galerie, Praga

Fig.22
Fernand Khnopff
¿Quién me libraré?, 1891
Lápiz de color sobre papel, 22 x 13 cm
Colección N. Manoukian, París

Fig.23
Fernand Khnopff
La Misteriosa, 1892
Carbón y pastel sobre papel, 35,5 x 31,5 cm
Galerie Patrick Derom, Bruselas

Fig.24
Fernand Khnopff
Las caricias de la esfinge, 1896
Óleo sobre lienzo, 50,5 x 150 cm
Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas

Fig.25
John Everett Millais
Ofelia, 1851-1852
Óleo sobre lienzo, 76,2 x 111,8 cm
Tate, Londres

Fig.26
Gustav Klimt
El beso, 1908-1909
Óleo sobre lienzo, 180 x 180 cm
Belvedere, Viena

Fig.27
Dante Gabriel Rossetti
Beata Beatrix, 1864-1870
Óleo sobre lienzo, 86,4 x 66 cm
Tate, Londres

Fig.28
Jean Delville
La muerte de Orfeo, 1893
Óleo sobre lienzo, 82 x 103 cm
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas

Fig.29
Paul Sérusier
Paul Ranson vestido de nabi, 1890
Óleo sobre lienzo, 61 x 46,5 cm
Musée d'Orsay, París

Fig.30
Gian Lorenzo Bernini
Éxtasis de Santa Teresa, 1647-1652
Mármol y bronce dorado, 3,5 m
Santa María della Vittoria capilla Cornaro, Roma

Fig.31
Pierre Bonnard
Intimidación, 1891
Óleo sobre lienzo, 38,2 x 36,2 cm
Musée d'Orsay, París

Fig.32
Paul Sérusier
El talismán, 1888
Óleo sobre madera, 27 x 21,5 cm
Musée d'Orsay, París

Fig.33
Giovanni Segantini
Petalo di rosa, 1891
Óleo y tempera sobre lienzo, 64 x 50 cm
Colección privada

Fig.34
Edward Coley Burne-Jones
La Bella Durmiente de la serie pequeña *El rosal silvestre*, 1871-1873
Óleo sobre lienzo, 61 x 115,6 cm
Museo de Arte de Ponce, Fundación Luis A. Ferré, Puerto Rico

Fig.35
John William Waterhouse
Santa Eulalia, 1885
Óleo sobre lienzo, 188,6 x 117,5 cm
Tate, Londres

Fig.36
Dante Gabriel Rossetti
Lady Lilith, 1864-1868
Óleo sobre lienzo, 97,8 x 85,1 cm
Delaware Art Museum, Wilmington

Fig.37
Gustav Klimt
Amigas, 1904-1907
Técnica mixta sobre pergamino, 50 x 20 cm
Belvedere, Viena

Fig.38
Aubrey Beardsley
El Clímax, 1893
Porfolio de los dibujos para *Salomé* de Oscar Wilde

Fig.39
Jean Delville
El amor de las almas, 1900
Témpera sobre lienzo, 238 x 150 cm
Musée d'Ixelles, Bruselas

Fig.40
Auguste Rodin
La Danaïde, 1889
Mármol, 36 x 71 x 53 cm
Musée Rodin, París

Fig.41
Jean Delville
Los tesoros de Satanás, 1895
Óleo sobre lienzo, 258 x 268 cm
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas

Fig.42
Jean Delville
Estudio final *El hombre-Dios*, 1900
Óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm
Colección particular

Figs.43 y 44
Jacques-Émile Blanche
Retrato de Marcel Proust, 1892
óleo sobre lienzo, 73,5 x 60,5 cm

Édouard Manet
Stéphane Mallarmé, 1876
óleo sobre lienzo, 27,5 x 36 cm
Musée d'Orsay, París

Fig.45
Maurice Denis
Homenaje a Cézanne, 1900
óleo sobre lienzo, 180 x 240 cm
Musée d'Orsay, París

Fig.46
Franz Von Stuck
La expulsión del Paraíso, c.1890
óleo sobre lienzo, 41,5 x 80 cm
Musée d'Orsay, París

Fig.47
Alexandre Séon
El lamento de Orfeo, c.1896
óleo sobre lienzo, 73 x 116 cm
Musée d'Orsay, París

Fig.48
Gustave Moreau
Jasón y Medea, 1865
óleo sobre lienzo, 204 x 115,5 cm
Musée d'Orsay, París

Figs.49 y 50
Alphonse Osbert
El adiós al sol, 1892-1893
óleo sobre lienzo, 124 x 78 cm

Los cantos de la noche, 1896
óleo sobre lienzo, 76,5 x 123,2 cm
Musée d'Orsay, París

Fig.51

James Abbott McNeil Whistler
Nocturno: Azul y plata. Chelsea, 1871
óleo sobre tabla, 50,2 x 60,8 cm
Tate, Londres

Figs.52 y 53

Félix Vallotton
La partida de póker, 1902
óleo sobre lienzo, 52,5 x 67,5 cm

La cena, efecto de lámpara, 1899
óleo sobre tabla, 57 x 89,5 cm
Musée d'Orsay, París

Fig.54

Émile Bernard
Interior de una tienda en Pont-Aven, 1887
óleo sobre lienzo, 45,5 x 55,3 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Figs.55 y 56

Paul Gauguin
Los Alyscamps, 1888
óleo sobre lienzo, 91,5 x 72,5cm
Musée d'Orsay, París

La visión tras el sermón
o *La lucha de Jacob con el ángel*, 1888
óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm
National Gallery of Scotland, Edimburgo

Figs.57 y 58

Émile Bernard
Bañistas con vaca roja, 1887
óleo sobre lienzo, 92,5 x 72,5cm
Musée d'Orsay, París

Bañistas, 1889
óleo sobre lienzo, 47 x 57,2 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Figs.59 y 60

Puvis de Chavannes
Le Rêve, 1883
óleo sobre lienzo, 82 x 102 cm
Musée d'Orsay, París

Émile Bernard

La Anunciación, 1890
óleo sobre lienzo, 34,9 x 47 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Figs.61 y 62

Pierre Bonnard
Crepúsculo o El partido de croquet, 1892
óleo sobre lienzo, 130 x 162,5 cm

Maurice Denis
Paysage aux arbres verts, 1893
óleo sobre lienzo, 46,3 x 42,8 cm
Musée d'Orsay, París

Fig.63
Pierre Bonnard
Mujeres en el jardín, 1891
temple sobre papel encolados sobre lienzo, 160 x 48 cm
Musée d'Orsay, París

Fig.64
Édouard Vuillard
Jardines públicos, 1894
pintura con cola sobre lienzo conjunto de 5 paneles
Musée d'Orsay, París

Figs.65 y 66
Pierre Puvis de Chavannes
La esperanza, 1871-1872
óleo sobre lienzo, 70,5 x 82,2 cm

Maurice Denis
La dama en el jardín cerrado.
Desnudo con ramos de violetas, 1894
óleo sobre lienzo, 55 x 74,5cm
Musée d'Orsay, París

Figs.67 y 68
Maurice Denis
Triple retrato de Yvonne Lerolle, 1897
óleo sobre lienzo, 170 x 110 cm

Ker-Xavier Roussel
Las edades de la vida, 1892-1895
óleo sobre lienzo, 58 x 122cm
Musée d'Orsay, París

Fig.69
Maurice Denis
Mujer dormida, 1892
óleo sobre lienzo
Musée Bonnat, Bayona

Fig.70
Jean Delville
Retrato de madame Stuart Merrill, 1892
Pastel, lápices color sobre papel, 40 x 32,1cm
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas

Fig.71
Félicien Rops
La tentación de San Antonio, 1879
Lápiz de color, 73,8 x 54,3 cm
Biblioteca Real de Bélgica, Bruselas

Fig.72
Jean Delville
Fin de una era, 1893
Óleo sobre lienzo, 87,5 x 57,5 cm
Collection Ph. Serck

Figs.73 y 74
Félicien Rops
La danza de la muerte, 1865
Lápiz, tiza blanca, 25 x 15 cm
Museo Félicien Rops, Namur

Les Sataniques. Le Sacrifice, 1882
Grabado, 24 x 16,2 cm
Colección particular

Fig.75
Fernand Khnopff
Verhaeren con un ángel, 1889
Pastel, carboncillo sobre papel, 139 x 79 cm
Colección particular

Fig.76
Odilon Redon
La Muerte. ¡Mi ironía supera todas las demás!, 1889
Litografía sobre papel de China encolado sobre papel vitela, 26,2 x 19,7 cm
Gemeentemuseum, La Haya

Fig.77
Gaetano Previati
El día despierta en la noche, 1905
Óleo sobre lienzo, 180 x 211 cm
Cívico Museo Revoltella Galería d'Arte Moderna, Trieste

Fig.78
Gaetano Previati
Luz de la luna, 1888-1892
Óleo sobre tela, 120 x 149 cm
Colección privada

Fig.79
Arnold Böcklin
La isla de los muertos, 1886
Pintura resinosa en panel, 80,7 x 150 cm
Museum der bildenden Künste, Leipzig

Fig.80
Fernand Khnopff
El lago del amor, Brujas, 1904-1905
Lápiz negro y pastel sobre papel, 47 x 101 cm
The Hearn Family Trust

Fig.81
F. Kupka
El camino del silencio, 1903
Pastel sobre papel, 58,1 x 65 cm
Národní Galerie, Praga

Fig.82
Léon Spilliaert
Galerías reales, Ostende, 1908
Tinta, lápiz de color sobre papel, 31,6 x 50 cm
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas

Fig.83
Alexandre Séon
La desesperación de la Quimera, 1890
Óleo sobre lienzo, 65 x 53 cm
Colección particular

Fig.84
Paul Gauguin
Campesinas bretonas, 1894
Óleo sobre lienzo, 66,5 x 92,7 cm
Musée d'Orsay, París

Fig.85
Ferdinand Hodler
La noche, 1889-1890
Óleo sobre lienzo, 116 x 299 cm
Kunstmuseum, Berna

Fig.86
Maurice Denis
Las musas, 1893
Óleo sobre lienzo, 171 x 137,5 cm
Musée d'Orsay, París

III. EL CASO DEL SIMBOLISMO ESPAÑOL.

Fig.1

Pelegrí Clavé

Isabel de Portugal, 1855

Óleo sobre lienzo, 288 x 226 cm

Museo de San Carlos, México

Fig.2

Claudi Lorenzale

detalle de *Creació de l'escut de Barcelona*, 1843

Óleo sobre lienzo, 123 x 168 cm

Acadèmia de Sant Jordi, Barcelona

Fig.3

Josep Llimona

La Purísima Concepción, 1914

Mármol, 60 x 22 x 17 cm

Museu del Modernisme Català-MMCAT, Barcelona

Fig.4

Josep Llimona

La Primera Comunió, 1897

Mármol, 90 x 120 x 60 cm

Museu Nacional d'Art de Catalunya-MNAC, Barcelona

Fig.5

Josep Llimona

Desconsol, 1907

Mármol, 67 x 76 x 80 cm

Museu Nacional d'Art de Catalunya-MNAC, Barcelona

Fig.6

Enric Clarasó

Eva, 1904

Mármol, 132 x 109,8 x 95 cm

Museu Nacional d'Art de Catalunya-MNAC, Barcelona

Fig.7

Enric Casanovas

Eva, hacia 1918

Bronce, 52,3 x 22,7 x 15,5 cm

Museu Nacional d'Art de Catalunya-MNAC, Barcelona

Fig.8

Joaquim Torres-García

Naranjos junto al mar, 1911

Óleo sobre cartón, 40 x 50,5 cm

Museu Nacional d'Art de Catalunya-MNAC, Barcelona

Fig.9

Santiago Rusiñol

La Música, 1895

Óleo sobre lienzo, 93 x 189 cm

Museu Cau Ferrat, Sitges

Fig.10
Santiago Rusiñol
Laboratorio de la Galette, 1890-1891
Óleo sobre lienzo, 97,5 x 130,5 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya-MNAC, Barcelona

Fig.11
Santiago Rusiñol
Retrato de Miquel Utrillo, 1889-1890
Óleo sobre lienzo, 197 x 133 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya-MNAC, Barcelona

Fig.12
Ramón Casas
Retrato de Erik Satie, 1891
Óleo sobre lienzo, 198,1 x 100,3 cm
Northwestern University Library, Evanston

Fig.13
Santiago Rusiñol
Patio de Sitges, 1891
Óleo sobre lienzo, 81 x 65,5 cm
Museu d'Art de Girona

Fig.14
Santiago Rusiñol
Patio azul, Arenys de Munt, 1913
Óleo sobre lienzo, 78 x 95 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya-MNAC, Barcelona

Fig.15
Santiago Rusiñol
Jardín de Aranjuez, 1908
Óleo sobre lienzo, 105 x 134,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-MNCARS, Madrid

Fig.16
Alexandre de Riquer
Figura femenina oliendo adormidera y Figura femenina con un vaso, 1887
Temple sobre lienzo
Museu Nacional d'Art de Catalunya-MNAC, Barcelona

Fig.17
Lambert Escaler
El Invierno, 1903
Terracota policromada, 31,3 x 45,3 x 9,3 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya-MNAC, Barcelona

Fig.18
Lambert Escaler
Maleïna, 1903
Terracota policromada, 40,9 x 39,8 x 4,1 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya-MNAC, Barcelona

Fig.19
Josep Llimona
Modestia, 1891
Bronce, 37,5 x 55 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya-MNAC, Barcelona

Fig.20
Santiago Rusiñol
La morfina, 1894
Óleo sobre lienzo, 87,5 x 115 cm
Museu Cau Ferrat, Sitges

Fig.21
Gaspar Homar, Josep Pey (diseñador), Joan Carreras (escultor), Joan Sagarra (marquetería)
Dama en un bosque, 1905
marquetería
Museu Nacional d'Art de Catalunya-MNAC, Barcelona

Fig.22
Dionís Renart
Jarrón con figura femenina, 1900
Yeso policromado
Museu Nacional d'Art de Catalunya-MNAC, Barcelona

Fig.23
Antoni Gaudí, Antoni Gaudí, taller Casas i Bardés
silla, 1900
talla en roble
Museu Nacional d'Art de Catalunya-MNAC, Barcelona

Fig.24
Modest Urgell
Paisaje, 1885-1895
Óleo sobre lienzo, 95 x 184 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya-MNAC, Barcelona

Fig.25
Lluís Graner
Retrato de Raimon Casellas, 1894
Óleo sobre lienzo, 185 x 90 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya-MNAC, Barcelona

Fig.26
Hermen Anglada-Camarasa
Granadina, 1914
Óleo sobre lienzo, 195,5 x 125,5 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya-MNAC, Barcelona

Fig.27
Hermen Anglada-Camarasa
Le paon blanc, 1904
Óleo sobre lienzo, 78,5 x 99,5 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Fig.28
Joaquim Mir
L'abim, 1901-1904
Óleo sobre lienzo, 172 x 95 cm
Museo Carmen Thyssen, Málaga

Fig.29
Joan Brull
Sueño, 1905
Óleo sobre lienzo, 200 x 141 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya-MNAC, Barcelona

Fig.30
Adrià Gual
El rocío, 1897
Óleo sobre lienzo, 72,5 x 130,5 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya-MNAC, Barcelona

Fig.31
Joan Vilatóbà
Sin Título, s.f.
Gelatina de plata sobre papel baritado
Museu Nacional d'Art de Catalunya-MNAC, Barcelona

Fig.32
Joan Vilatóbà
Sin Título, s.f.
Gelatina de plata sobre papel baritado
Museu Nacional d'Art de Catalunya-MNAC, Barcelona

Fig.33
Pere Casa Abarca
Bacanal, 1900
Gelatina de plata sobre papel baritado
Museu Nacional d'Art de Catalunya-MNAC, Barcelona

Fig.34
Pere Casa Abarca
La danza, 1900
Gelatina de plata sobre papel baritado
Museu Nacional d'Art de Catalunya-MNAC, Barcelona

Fig.35
Anselmo Miguel Nieto
Valle-Inclán, 1907
Óleo sobre lienzo
Colección particular

Fig.36
Miquel Viladrich
Mis Funerales, 1910
Óleo sobre tabla, 176 x 133 cm
The Hispanic Society of América, Nueva York

Fig.37
Julio Romero de Torres
La consagración de la copla, 1911-1912
Óleo y temple sobre lienzo, 230 x 290 cm
Colección Prasa

Fig.38
Ignacio Zuloaga
El cardenal, 1912
Óleo sobre lienzo, 201 x 236,3 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao

Fig.39
Valentín de Zubiaurre
Por las víctimas del mar, 1914
Óleo sobre lienzo, 150 x 200,5 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao

Fig.40
Xesús Rodríguez Corredoira
Hambre en Lugo, 1910
Óleo sobre lienzo, 195 x 120 cm
Museo Provincial de Lugo

Fig.41
Gonzalo Bilbao
La esclava, 1904
Óleo sobre lienzo, 256 x 240 cm
Cívico Museo Revoltella, Trieste

Fig.42
Eugenio Hermoso
A la fiesta del pueblo, 1916
Óleo sobre lienzo, 187 x 234 cm
Palacio de Carvajal. Depósito de la Excm. Diputación Provincial, Cáceres

Figs.43 y 44
José Ortiz Echagüe
Lagarteranas 5, 1920-1923
Roncalesa, 1916-1930

Fig.45
Rafael Sanz Lobato
Viernes Santo Bercianos de Aliste, Zamora, 1971

Fig.46
Julio Antonio
Moza de Aldea del Rey serie *Los Bustos de la Raza*, 1914
Bronce, 50 x 43 x 30 cm
Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria

Fig.47
Miquel Viladrich
Catalanes de Almatret, 1915
Óleo sobre tabla, 193,5 x 182,5 cm
The Hispanic Society of América, Nueva York

Fig.48
Julio Romero de Torres
Flor de Santidad, 1910
Óleo y temple sobre lienzo, 165 x 111 cm
Museo Julio Romero de Torres, Córdoba

Fig.49
Julio Romero de Torres
Retablo del amor, 1910
Óleo sobre lienzo, 398'5 x 284 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya-MNAC, Barcelona

Fig.50
Manuel Benedito
La Gavilana, 1910
Óleo sobre lienzo, 107 x 170 cm
Fundación Manuel Benedito, Madrid

Fig.51
Federico Beltrán Massés
La Maja maldita, 1918
Óleo sobre lienzo, 158 x 198 cm
Colección particular

Fig.52
Néstor Martín Fernández de la Torre
Noche Poema del Atlántico, 1917-1918
Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria

Fig.53
Rogelio de Egusquiza,
El Santo Grial, 1893
Aguatinta y punta seca sobre papel japonés
Museo Nacional del Prado, Madrid

Fig.54
Ricardo Baroja
Crepúsculo, 1907
Aguafuerte en lámina de cobre
Colección Antonio Correa, Madrid

Fig.55
Luis Bagaría
Caricatura de Valle-Inclán

Fig.56
Rogelio de Egusquiza
Kundry, 1906
Óleo sobre lienzo
Museo Nacional del Prado, Madrid

Fig.57
Julio Romero de Torres
Amor sagrado, Amor profano, 1908
Óleo sobre lienzo, 168 x 141 cm
Colección Cajasur

Fig.58
Santiago Rusiñol
Valldemosa, 1907
Óleo sobre lienzo, 92 x 108 cm
Colección particular

Fig.59
Miquel Viladrich
Autorretrato, 1909
Óleo sobre tabla, 46 x 33 cm
The Hispanic Society of América, Nueva York

Fig.60
Federico Beltrán Massés
Autorretrato, 1920
Óleo / tapiz, 124 x 100 cm
Colección particular

Fig.61

Julio Romero de Torres en su estudio
Museo de Bellas Artes de Córdoba
Colección Junta de Andalucía

Fig.62

Alfonso *Ramón del Valle-Inclán en su casa de General Oráa, Madrid, 1930*
Inyección de tinta sobre papel algodón copia moderna a partir de copia de época
Colección José Luis Torres

BLOQUE II

PROBLEMÁTICAS, CONVIVENCIAS, MAPA DEL SIMBOLISMO ESPAÑOL

I. EN OSCURO.

Fig.1

Théo Van Rysselberghe
Spleen español. Retrato de Darío de Regoyos, 1889
Colección del Crédito Comunal de Bélgica, Bruselas

Fig.2

Verhaeren y Regoyos, portada original de *España Negra*
Barcelona, Imprenta de Pedro Ortega, 1899

Figs.3 y 4

Darío de Regoyos
Hijas de María, 1891
Pastel sobre papel, 43 x 50 cm
Colección particular

Por los muertos, 1886
Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm
Colección Pérez Simón, México

Figs.5 y 6

José Gutiérrez Solana
Mujeres de la vida, ca. 1915-17
Óleo sobre lienzo, 99 x 120cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao

Los autómatas, 1907
Óleo sobre lienzo, 107 x 141cm
Colección Arango

Figs.7 y 8

Darío de Regoyos
La procesión de Capuchinos en Fuenterrabía, 1902
Óleo sobre lienzo, 60 x 73 cm
Colección Casacuberta Marsans

Madrugada de Viernes Santo en Orduña, 1903
Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya - MNAC, Barcelona

Figs.9 y 10

Darío de Regoyos
Effets de lumière (Efectos de luz). Estación del norte, Bruselas, 1881
Óleo sobre lienzo, 42 x 58,5 cm

Alrededores de Bruselas, 1881
Óleo sobre lienzo, 91,5 x 121 cm
Colecciones particulares

Figs.11 y 12

Darío de Regoyos
La playa de Almería, 1882
Óleo sobre lienzo, 120 x 90 cm
Colección Gerstenmaier

Retrato de Miss Jeanning, 1885
Óleo sobre lienzo, 65,5 x 85,8 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao

Fig.13
Ignacio Zuloaga
Retrato de doña Adela de Quintana Moreno, 1910
Óleo sobre lienzo, 202 x 161 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao

Figs.14 y 15
Ignacio Zuloaga
Valentine Dethomas, 1898
Óleo sobre lienzo, 200 x 120 cm
Museo Zuloaga, Zumaia

Retrato de la Sra. Malinowska (la Rusa), 1912
Óleo sobre lienzo, 197 x 98 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-MNCARS, Madrid

Fig.16
Ignacio Zuloaga
Marquesa Casati, 1923
Óleo sobre lienzo, 154 x 208 cm
Museo Zuloaga, Zumaia

Fig.17
Federico Beltrán Massés
La Marquesa Casati, 1920
Óleo sobre lienzo, 159 x 178 cm
Colección particular

Fig.18
Manuel Bedito
Cléo de Mérode, 1910 óleo sobre lienzo
colección Santander

Fig.19
Gustavo de Maeztu
Musa nocturna, 1917
Óleo sobre lienzo, 204 x 150 cm
Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria

Figs.20 y 21
Hermen Anglada-Camarasa
Sibila, ca.1913 detalle
Óleo sobre lienzo, 195,5 x 114,5 cm
Fundación La Caixa, Palma de Mallorca

Granadina, ca. 1914
Óleo sobre lienzo, 195 x 125 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya-MNAC, Barcelona

Fig.22
Hermen Anglada-Camarasa
Sonia de Klamery (echada), ca. 1913
Óleo sobre lienzo, 186 x 200 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-MNCARS, Madrid

Fig.23

Ramón Casas

Joven decadente (Después del baile), 1899

Óleo sobre lienzo, 46,5 x 56 cm

Museu de Montserrat

Fig.24

Francesc Masriera

Joven descansando, 1894

Óleo sobre tabla, 41 x 55 cm

Museo Nacional del Prado, Madrid

Fig.25

Julio Romero de Torres

Lectura, c.1901-1902

Óleo sobre papel pegado a lienzo, 95 x 160 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía - MNCARS, Madrid

Fig.26

Ignacio Zuloaga

Retrato de la condesa Mathieu de Noailles, 1913

Óleo sobre lienzo, 152 x 195,5 cm

Museo de Bellas Artes de Bilbao

Figs.27 y 28

Ignacio Zuloaga

Retrato de Enrique Larreta, 1910

Óleo sobre lienzo, 188 x 213cm

Museo Municipal de Arte Español Enrique Larreta, Buenos Aires

Retrato de Maurice Barrés, 1913

Óleo sobre lienzo, 200 x 238 cm

Musée d'Orsay, París

Fig.29

Ignacio Zuloaga

La catedral de Segovia, 1909

Óleo sobre lienzo, 92 x 99 cm

Museo Zuloaga, Zumaia

Fig.30

Julio Romero de Torres

La saeta, 1918

Óleo sobre lienzo, 180 x 177cm

Colección Cajasur

Fig.31

Julio Romero de Torres

Nuestra Señora de Andalucía, 1907

Óleo y temple sobre lienzo, 169 x 200 cm

Museo Julio Romero de Torres, Córdoba

Fig.32

Ignacio Zuloaga

Ignacio Zuloaga *Gregorio en Sepúlveda*, 1908

Óleo sobre lienzo, 162 x 202 cm

Museo Zuloaga, Zumaia

Figs.33 y 34

Julio Romero de Torres

Machaquito como apoteosis del toreo cordobés, 1911

Óleo y temple sobre lienzo, 165 x 104 cm

Museo de Bellas Artes de Córdoba

Ofrenda al arte del toreo, 1929

Óleo y temple sobre lienzo, 144 x 76,5 cm

Museo Julio Romero de Torres, Córdoba

Figs.35 y 36

Julio Romero de Torres

La niña torera, Óleo sobre lienzo Colección particular

Retrato de Belmonte, 1913

Fig.37

Ignacio Zuloaga *Mis amigos*, 1920-1936

Carboncillo y óleo sobre lienzo, 234 x 292 cm

Museo Zuloaga, Zumaia

Figs.38 y 39

Ignacio Zuloaga

Torerillos de pueblo

Óleo sobre lienzo, 197 x 154 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía - MNCARS, Madrid

La víctima de la fiesta, 1910

Óleo sobre lienzo

The Hispanic Society NY

Figs.40 y 41

Darío de Regoyos

Víctimas de la fiesta, 1894

Grattage, 31 x 45 cm

Museu Abelló. Fundació Municipal d'Art, Mollet del Vallès, Barcelona

Víctimas de la fiesta, 1894

Pastel y óleo sobre lienzo, 90 x 120 cm

Colección Cajastur, depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias

Fig.42

Ignacio Zuloaga

Mi tío y mis dos primas, 1898-1899

Óleo sobre lienzo, 209 x 167 cm

Musée d'Orsay, París

Fig.43

Darío de Regoyos

Noche de Difuntos, 1886

Óleo sobre lienzo fragmentado en tres cuadros, 86 x 63 cm; 50 x 18 cm; 80 x 62 cm

Colección particular

Fig.44

Ricardo Baroja

El paseo de los curas, ca. 1908

Cobre, aguafuerte, ruleta y barniz blando, 13,8 x 21,8 cm

Calcografía Nacional, Madrid

Fig.45
José Gutiérrez Solana *Garrote vil*, 1931
Óleo sobre lienzo, 125 x 210 cm
Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, París

Fig.46
Ignacio Zuloaga
Anacoreta, 1907
Óleo sobre lienzo, 190 x 115 cm
Musée d'Orsay, París

Fig.47
Ignacio Zuloaga
El Cristo de la Sangre, 1911
Óleo sobre lienzo, 248 x 302
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía - MNCARS, Madrid

Fig.48
José Gutiérrez Solana
La Procesión de la Muerte, 1930
Óleo sobre lienzo, 210 x 123cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía - MNCARS, Madrid

II. EUSKAL HERRIA, GALICIA, REGIONALISMOS, *QUIETISMOS*.

Fig.1

Valentín de Zubiaurre
Bersolaris, c.1916-1917
óleo sobre lienzo, 195,5 x 246 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao

Fig.2

Elías Salaberría
Procesión en Lezo, hacia 1912
óleo sobre lienzo, 177 x 344 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-MNCARS
Depósito en Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria

Figs.3 y 4

Ignacio Díaz Olano
Vuelta de la romería del Calvario, 1903
óleo sobre lienzo, 208 X 308 cm

Manuel Losada

Sardineras
pastel sobre cartón, 48,5 x 70 cm
Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria

Fig.5

Ramón de Zuburre
Dulcisima Mirentxu
óleo sobre lienzo, 60 x 76 cm
Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria

Figs.6 y 7

Ángel Larroque
Romería, 1912
óleo sobre lienzo, 126 x 276 cm
Colección Sociedad Bilbaína, Bilbao

Hilanderas vascas, 1916

óleo sobre lienzo, 202 x 173 cm
Diputación Foral de Bizkaia

Figs.8-10

Anselmo Guinea
Aurresku, hacia 1901
acuarela sobre papel, 45 x 30 cm
Museo Bellas Artes de Álava, Vitoria

Obdulio López de Uralde

Euskal Dantzariak - Bailarines Vascos, hacia 1932
litografías coloreadas sobre papel
Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria

Portada *La Libertad* Agosto 1932
Fundación Sancho el Sabio

Fig.11

Aurelio Arteta
Camino de la fiesta, 1913
óleo sobre lienzo
Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria

Figs.12 y 13
Aurelio Arteta
Ezpatadantzaris, 1913
óleo sobre lienzo

Volviendo de la romería, 1913
óleo sobre lienzo
Museo Bellas Artes de Álava, Vitoria

Fig.14
Aurelio Arteta
En la romería I, c.1917-1918
fresco, 115 x 332 cm
Museo Bellas Artes de Bilbao

Figs.15 y 16
Aurelio Arteta
Campesinas vascas con frutas y hortalizas, c.1913-1915
lienzo adherido a tablero, 127 x 238 cm

Al mercado, c.1913-1915
óleo sobre lienzo, 126,3 x 177,5 cm
Museo Bellas Artes de Bilbao

Figs.17 y 18
Aurelio Arteta
Campesino con una vaca y una ternera, c.1913-1915
óleo sobre lienzo, 124 x 170,4 cm

Al caserío, c.1913-1915
óleo sobre lienzo, 125,2 x 102 cm
Museo Bellas Artes de Bilbao

Figs.19 y 20
Aurelio Arteta
El trabajo intelectual

Los descargadores, c.1920-1922
frescos Banco de Bilbao, Madrid

Figs.21 y 22
José María de Ucelay
Bodegón ante el monte La Rhune, hacia 1930
óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm

Antonio de Guezala
Bakio
óleo sobre cartón, 45 x 45,5 cm
Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria

Figs.23 y 24
Daniel Vázquez Díaz
Autorretrato, c.1912
óleo sobre lienzo, 56 x 41 cm
Colección Rafael Botí

La fábrica dormida, 1925
óleo sobre lienzo, 114 x 145 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-MNCARS, Madrid

Figs.25-27
Daniel Vázquez Díaz
El canal, 1918
óleo sobre lienzo, 25 x 21 cm
colección Laura Vázquez Díaz

Paisaje de Fuenterrabía, c.1917-1918
óleo sobre papel, 22 x 20 cm
colección particular

La barquita verde en el agua, c.1917-1918
óleo sobre cartón, 48 x 38,5 cm
Fundación Gregorio Prieto Madrid
Museo de la Fundación Valdepeñas Ciudad Real

Fig.28
Ramón de Zubiaurre
Autoridades de mi aldea, hacia 1909-1910
óleo sobre lienzo, 151 x 201 cm
Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria

Figs.29 y 30
Ramón de Zubiaurre
Los intelectuales de mi aldea
óleo sobre lienzo, 75 x 91 cm
Museo San Telmo, San Sebastián

Los intelectuales de mi aldea, c.1912-1913
óleo sobre lienzo, 150,5 x 200 cm
Museo Bellas Artes de Bilbao

Figs.31-33
Mauro Ortiz de Urbina
La madre del pintor, hacia 1909
óleo sobre lienzo, 168 x 116,5 cm
Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria

Ángel Olarte
La vieja del Mentirón, 1922
Plaza de la Virgen Blanca, Iglesia de San Miguel, hacia 1923

Figs.34-39
Ángel Olarte
La bruja, hacia 1922
Retrato de anciana con cráneo de cabra, 1924
Las brujas o Aquelarre
Retrato de Obdulio López de Uralde, hacia 1919
Retrato de caballero con libro en la mano, hacia 1923
Adán y Eva
Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria

Figs.40 y 41
Ramón de Zubiaurre
Vendedoras de manzana, 1917
óleo sobre lienzo, 76 x 90 cm
Museo San Telmo, San Sebastián

Valentín de Zubiaurre
Merienda de pescadores
óleo sobre lienzo, 91 x 92 cm
Museo San Telmo, San Sebastián

Figs.42 y 43
Valentín de Zubiaurre
Versolaris o Algunos de mis paisanos, 1913
óleo sobre lienzo, 165 x 237 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-MNCARS, Madrid

Familia Vasca, 1953
óleo sobre lienzo
Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria

Fig.44
Valentín de Zubiaurre
Salida de las lanchas
óleo sobre lienzo
Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria

Figs.45 y 46
Ramón de Zubiaurre
Familia de pescadores
óleo sobre lienzo
Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria

Valentín de Zubiaurre
Por las víctimas del mar, 1914
óleo sobre lienzo, 150 x 200,5 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao

Fig.47
Ramón de Zubiaurre
El marino vasco Shanti Andía, el Temerario, c.1924
óleo sobre lienzo, 202 x 153 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-MNCARS, Madrid

Figs.48 y 49
Julián de Tellaeche
Pescador viejo, 1922
óleo sobre lienzo, 71,8 x 84,4 cm

Mujeres de la costa, c.1922
óleo sobre lienzo, 70,7 x 83,8 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao

Figs.50 y 51
Aurelio Arteta
La galerna, c.1910-1912
óleo sobre lienzo, 135,5 x 160 cm

Quintín de la Torre
El timonel, c.1913
bronce, 199 x 110 x 136 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao

Figs.52 y 53
Ángel Cabanas
Pescadores, hacia 1920
óleo sobre lienzo

Ángel Larroque
Sardinera
óleo sobre lienzo
Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria

Figs.54-56
Alberto Arrúe
El regreso de las lanchas, hacia 1916-7
óleo sobre lienzo

Carlos Sáenz de Tejada
Remeros de Ondarroa, hacia 1917
óleo sobre lienzo, 117,5 x 175 cm

Aurelio Arteta
Pescadora en el pueblo o La viuda, hacia 1915
técnica mixta sobre cartón, 75 x 54,5 cm
Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria

Figs.57 y 58
Carlos Sáenz de Tejada
Pescadora de Ondarroa, hacia 1917
óleo sobre lienzo

Alberto Arrúe
Pescadora
óleo sobre lienzo, 60,5 x 45 cm
Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria

Figs.59 y 60
Gustavo de Maeztu
Las mujeres del mar, c.1916
óleo sobre lienzo, 217 x 232 cm
Museo Bellas Artes de Bilbao

Tierra vasca, Lírica y Religión, 1922
óleo sobre lienzo
300 x 130 cm (panel izquierdo)
300 x 250 cm (panel central)
300 x 130 cm (panel derecho)
Juntas Generales de Bizkaia

Figs.61 y 62
Arturo Souto
Mariñeiro e Desnudos
óleo sobre lienzo, 125 x 110 cm

Mujeres en la playa
acuarela sobre papel, 50 x 70 cm

Figs.63 y 64
Arturo Souto
El regreso del emigrante
óleo sobre lienzo, 48 x 85 cm

Nova Familia
óleo sobre lienzo, 160 x 125 cm

Figs.65 y 66
Fernando Álvarez de Sotomayor
Comida de bodas en Bergantiños, 1916
óleo sobre lienzo, 142 x 180 cm
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

Salida de misa. Pazo de Mende, 1907
óleo sobre lienzo, 130 x 187 cm
colección particular

Figs.67-74
Fernando Álvarez de Sotomayor
Mujeres de pescadores
Procesión en Malpica (La Coruña)
Procesión en Sergude (La Coruña)
Pescantina del Berbés (Vigo)
Rapaza en el monte de Santa Tecla (La Guardia Pontevedra)
Compostelana
Dama de las perlas, 1926
Crisálida, 1930

Figs.75 y 76
Xesús Rodríguez Corredoira
Sagrada Familia, 1911
óleo sobre lienzo, 195 x 120 cm

Redención, s.f.
óleo sobre lienzo, 139 x 65,5 cm
Museo Provincial de Lugo

Figs.77 y 78
Xesús Rodríguez Corredoira
Orantes, s.f.
óleo sobre lienzo, 87 x 52 cm

Os Novios, s.f.
óleo sobre lienzo, 132 x 91 cm
Museo Provincial de Lugo

Fig.79
Picasso
Retrato de un desconocido al estilo del Greco, 1899
óleo sobre lienzo, 34,5 x 31,2 cm
Museu Picasso, Barcelona

Fig.80
Santiago Rusiñol
Manse dumbre, 1897
óleo sobre lienzo, 199,4 x 88,6 cm
Museu Cau Ferrat, Sitges

Figs.81 y 82
El Greco
Laocoonte, h.1610-1614
óleo sobre lienzo, 137,5 x 172,5 cm
National Gallery of Art, Washington D.C.

La visión de San Juan, h.1608-1622
óleo sobre lienzo, 22,3 x 193 cm
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

Figs.83 y 84
Ignacio Zuloaga
Toledo, desde la Virgen del Valle, h. 1911-1920
óleo sobre lienzo, 91 x 120 cm
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

Mis amigos, 1920-1932
lápiz, carboncillo y óleo sobre lienzo, 237 x 292 cm
Espacio Cultural Ignacio Zuloaga, Zumaya

Figs.85 y 86
El Greco
San Bernardino de Siena, 1603
óleo sobre lienzo, 269 x 144 cm
Museo Nacional del Prado en depósito en Museo del Greco, Toledo

Ignacio Zuloaga
El anacoreta, 1907
óleo sobre lienzo, 190 x 115 cm
Musée d'Orsay, París

Figs.87 y 88
Xesús Rodríguez Corredoira
San Bernardino (copia El Greco)
óleo sobre lienzo, 250 x 142 cm

Hambre en Lugo, 1910
óleo sobre lienzo, 195 x 120 cm
Museo Provincial de Lugo

Figs.89 y 90
Xesús Rodríguez Corredoira
Asunto bíblico
óleo sobre lienzo, 46 x 40, 5 cm

Pintado no Purgatorio, 1912
óleo sobre lienzo, 63 x 52 cm
Museo Provincial de Lugo

Figs.91-93
Xesús Rodríguez Corredoira
Las capas de Santa Isabel, 1910-1939
óleo sobre lienzo, 207,1 x 128,5 cm
Museo de Bellas Artes Da Coruña

Retrato de Don Salustiano Portela Pazo, 1916
óleo sobre lienzo, 207 x 109 cm
Museo Provincial de Lugo

Española, 1925
óleo sobre lienzo, 208 x 107 cm
Museo Provincial de Lugo

Fig.94
Xesús Rodríguez Corredoira
Doña Matilde Rodríguez Pastor, 1916
óleo sobre lienzo, 119,5 x 107,5 cm
Museo de Bellas Artes Da Coruña

Figs.95-98
Xesús Rodríguez Corredoira
Retrato de D^a Maura Pascual Escribano, 1931
óleo sobre tabla, 61 x 51 cm
Museo Provincial de Lugo

Retrato da nena M^a Victoria de Ron Pardo, 1938
óleo sobre tabla, 74 x 52,2 cm
Museo Provincial de Lugo

Retrato de Doña Leonor de Amezaga y Balparda de Mendizábal, 1924
óleo sobre lienzo, 110,5 x 100,5 cm
Museo de Bellas Artes Da Coruña

La dama del papagayo, 1929
óleo sobre lienzo, 103 x 108,7 cm
Museo de Bellas Artes Da Coruña

Figs.99 y 100
Xesús Rodríguez Corredoira
Tríptico do Nadal, 1929
óleo sobre tabla, 130 x 73 cm (central)
130 x 32,5 cm (lateral)
Museo Provincial de Lugo

Peregrinos, 1935
óleo sobre lienzo, 136 x 100 cm
Concello de Santiago de Compostela

Fig.101
Xesús Rodríguez Corredoira
Autorretrato
óleo sobre lienzo, 63 x 52 cm
Museo Provincial de Lugo

Fig.102
Juan de Echevarría
Miguel de Unamuno sentado, 1925
óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-MNCARS
depositado en Museo de Salamanca

Figs.103 y 104
Ignacio Zuloaga
Mujeres de Sepúlveda, 1909
Ayuntamiento de Irún

Retrato de Doña Rosita Gutiérrez, c.1914-1915
óleo sobre lienzo, 166,5 x 140 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao

Fig.105
Juan de Echevarría
Azorín, 1922
óleo sobre lienzo, 130 x 100 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-MNCARS, Madrid

Figs.106 y 107
Juan de Echevarría
Baroja leyendo, 1925
óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-MNCARS, Madrid

Valle-Inclán de pie, hacia 1922
óleo sobre lienzo
Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria

Figs.108 y 109
Victorio Macho
Cabeza de Valle-Inclán, 1929
cobre, 63,5 x 19 x 25 cm

Cabeza de Unamuno, 1930
bronce, 43 cm
Museo Victorio Macho, Toledo

Figs.110 y 111
Juan José Garate Clavero
Copla alusiva, hacia 1914
óleo sobre lienzo
Museo de Zaragoza

Joaquín Sorolla
Los guitarristas, costumbres valencianas, 1889
óleo sobre lienzo, 34 x 49,5 cm
Museo Sorolla, Madrid

Figs.112-114
Victorio Macho
La virgencilla morena, 1910-1915
lápiz sobre papel, 31 x 21 cm

Un pastor
lápiz sobre papel, 31 x 23 cm

El nieto de Sancho
lápiz sobre papel, 35 x 27 cm
Museo Victorio Macho, Toledo

Figs.115 y 116
Julio Antonio
Moza de Aldea del rey, Ávila, 1914
bronce, 50 x 43 x 19 cm
Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria

María la gitana, Madrid, 1908
bronce, 64 x 53 x 33 cm Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-MNCARS, Madrid

Figs.117 y 118
Miquel Viladrich
Miquel Viladrich *Catalanes de Almatret*, 1915
óleo sobre tabla, 193,5 x 182,5 cm
The Hispanic Society of America, NY

La boda de Fraga, 1918
óleo sobre tabla, 197 x 200 cm
Ayuntamnieto de Zaragoza
depósito en el Palacio Montcada Fraga

Figs.119 y 120
Miquel Viladrich
Tres jóvenes de Fraga, 1914
óleo sobre tabla, 195 x 177,5 cm

Las 5 chicas del cántaro, c.1920-1921
óleo sobre lienzo, 222,5 x 222,5 cm
The Hispanic Society of America, NY

Figs.121 y 122
Miquel Viladrich
Dolores Vilá Piñol, madre del artista, c.1908
óleo sobre tabla, 57 x 38,6 cm
Col. Mercé i Alicia Vilá casa Vilá Almatret

Las herméticas, 1909
óleo sobre tabla, 37 x 55 cm
Museu d'Art Jaume Morera, Lleida

Figs.123 y 124
Miquel Viladrich
Autorretrato, c.1945
óleo sobre tabla, 51 x 41 cm
Col. Jorge Miguel Viladrich, Buenos Aires

La novia, c.1935
óleo sobre tabla, 71,5 x 53,2 cm
col. Viladrich, Buenos Aires

Figs.125-127
Fernando Labrada
Antonia, 1928
óleo sobre tabla, 24 x 19 cm

Retrato de señora
óleo sobre tabla, 33 x 27 cm
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Madrid

Retrato de su esposa, 1922
óleo sobre tabla, 21,8 x 16,7 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-MNCARS
depósito Museo de Bellas Artes de Málaga

Figs.128-130
Francisco Marín Bagüés
El pan bendito, 1914
óleo sobre lienzo, 184 x 252 cm
Ayuntamiento Zaragoza

Baturra con mantón de rayas, 1914
óleo sobre lienzo, 86 x 61 cm
colección particular

Baturra enferma, 1915
óleo sobre lienzo, 92 x 54 cm
Asociación de Periodistas de Aragón

Figs.131 y 132
Julio García Godoy
Ya llega el vencedor, 1919
óleo sobre lienzo, 252 x 301 cm
colección Carmen Montés García, Madrid

Francisco Marín Bagüés
Las tres edades, 1919
óleo sobre lienzo, 158 x 135 cm
colección particular

Figs.133 y 134
Ramón Acín Aquillué
Paisaje con un pueblo, Alegoría del baile y Campo y canal de riego, 1915-6
óleo sobre cartón, 39 x 20, 46 x 51,5, 38,5 x 18,5 cm
Museo de Huesca

Manuel León Astruc
Cartel de fiestas del Pilar, 1923
témpera sobre papel, 90 x 50 cm
Ayuntamiento de Zaragoza Archivo municipal

Figs.135
Hermen Anglada Camarasa
Los enamorados de Jaca, c.1910
óleo sobre lienzo, 184 x 422 cm
Diputación de Barcelona

Figs.136 y 137
Hermen Anglada Camarasa
Valencia, c.1910
óleo sobre lienzo, 600 x 600 cm
Fundación La Caixa, Palma de Mallorca

La novia de Benimamet, 1906
óleo sobre lienzo, 140 x 165 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-MNCARS, Madrid

Figs.138-140
Hermen Anglada Camarasa
Friso valenciano, c.1905-6
óleo sobre lienzo, 83 x 151 cm
colección LL-A, Madrid

Campesinos de Gandía, 1909
óleo sobre lienzo, 240 x 338 cm
colección Masaveu
Gob. del Principado de Asturias

Valenciana entre dos luces, 1908
óleo sobre lienzo, 175,5 x 102,5 cm
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

Figs.141 y 142
José Pinazo Martínez
Floreal, 1915
óleo sobre lienzo, 167 x 187 cm
Museo del Prado depositado en Museo de Bellas Artes de Valencia

Joaquín Sorolla
Grupa valenciana, 1906
óleo sobre lienzo, 205 x 187 cm

Figs.143-147
Joaquín Sorolla
Tipos del Roncal, 1912
óleo sobre lienzo, 200 x 150 cm

Novios Salmantinos, 1912
óleo sobre lienzo, 203 x 121 cm

Tipos del Valle de Ansó, 1914
óleo sobre lienzo, 206 x 150,5 cm

Tipos de Salamanca, 1912
óleo sobre lienzo, 191 x 200 cm

Tipos de Lagartera o Novia lagarterana, 1912
óleo sobre lienzo, 200 x 206,5 cm
Museo Sorolla, Madrid

Figs.148-150
José María Rodríguez-Acosta
Con el santo y la limosna, 1915
óleo sobre lienzo, 135 x 85 cm
Museo de Bellas Artes de Granada

José María López Mezquita
De duelo, 1924
óleo sobre lienzo, 67 x 78 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-MNCARS, Madrid
Depósito en Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria

Benjamín Palencia
Figura de mujer, s.f.
óleo sobre lienzo, 69 x 49 cm
Colección Gerstenmaier

Figs.151-154
Evaristo Valle
Baile de Carnaval, 1917
óleo sobre cartón, 42 x 62 cm

Pierrot, hacia 1909
óleo sobre lienzo, 107 x 98 cm

Carnavalada, hacia 1930
óleo sobre lienzo, 103 x 129 cm

Cipriano, el hojalatero, hacia 1945
óleo sobre lienzo, 101 x 91 cm
Fundación Museo Evaristo Valle

Figs.155 y 156
Valentín de Zubiaurre
Chulapas
óleo sobre lienzo
Museo de Bellas Artes de Córdoba

Eugenio Hermoso
A la fiesta del pueblo, 1916
óleo sobre lienzo, 187 x 234 cm
Palacio de Carvajal Cáceres
depósito de la Excma. Diputación Provincial

Figs.157 y 158
Eduardo Chicharro
Alcaldesa, 1930
óleo sobre lienzo, 110 x 166 cm
Col. Caja Segovia

Las tres edades, 1943
óleo sobre lienzo, 166 x 110 cm
Col. Caja Segovia

Figs.159-172
José Ortiz Echagüe
Alcaldesa de Zamarramala, 1916-1930
Alcaldesas de Zamarramala, 1916-1930
Castellano, 1919
Montehermoseña sentada, 1931
Traje antiguo Maragato, 1916-1930
Albercana, traje de vistas I, c.1930
Madrileñas 3, 1938-1940
Sermón en la aldea, 1903
Cruceros de Roncesvalles, c.1945
Penitentes en Cuenca, 1939-1940
Semana Santa en Sevilla, c.1935
Chula del mantón, c.1927
Mujeres con mantilla
Mantillas madrileñas, 1940
Legado Ortiz Echagüe
Universidad de Navarra
Fundación Universitaria de Navarra

Figs.173-175
José María López Mezquita
Día de fiesta, 1912
óleo sobre lienzo, 196 x 185 cm
Caja General de Ahorros de Granada

Gonzalo Bilbao
La esclava, c.1904
óleo sobre lienzo, 256 x 240 cm
Cívico Museo Revoltella, Trieste

Ignacio Zuloaga
Antonia la Gallega, 1912
óleo sobre lienzo, 196 x 117 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-MNCARS, Madrid

Fig.176-178
Ignacio Zuloaga
Torerillos en Turégano, 1912-1915
óleo sobre lienzo,
Museo San Telmo, San Sebastián

Daniel Vázquez Díaz
Las cuadrillas de Frascuelo, Lagartijo y Mazzantini, 1936
óleo sobre lienzo, 244 x 235 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-MNCARS, Madrid

La muerte del torero, 1912
óleo sobre lienzo, 219 x 274 cm

Fig.179
Baldomer Gili i Roig
La Ricitos, c.1915
óleo sobre lienzo, 120 x 97 cm
Museu d'Art Jaume Morera, Lleida

III. LA OBSESIÓN.

Fig.1

Julio Romero de Torres
Mira qué bonita era, 1895
Óleo sobre lienzo, 148 x 213 cm
Museo Julio Romero de Torres, Córdoba

Figs.2 y 3

Julio Romero de Torres
Mal de amores, c. 1905
Óleo sobre lienzo, 200 x 143 cm
Museo de Bellas Artes de Córdoba

Esperando, 1905

Óleo sobre lienzo, 166,5 x 98 cm
Museu de Montserrat

Figs.4 y 5

Julio Romero de Torres
Pereza andaluza, 1900-1904
Óleo sobre lienzo, 72,8 x 47,8 cm
Museo de Bellas Artes de Córdoba

La siesta, 1900

Óleo sobre tabla, 63 x 42 cm
Colección particular

Figs.6-11

Julio Romero de Torres
Canto de amor, 1905
Óleo y temple sobre lienzo, 424 x 340 cm

El Genio y la Inspiración, 1905

Óleo y temple sobre lienzo, 409 x 328 cm

La Literatura, 1905

Óleo y temple sobre lienzo, 213 x 176 cm

La Música, 1905

Óleo y temple sobre lienzo, 213 x 176 cm

La Pintura, 1905

Óleo y temple sobre lienzo, 213 x 176 cm

La Escultura, 1905

Óleo y temple sobre lienzo, 213 x 176 cm
Murales del Círculo de la Amistad, Córdoba

Figs.12 y 13

Julio Romero de Torres
Ysolina Gállego de Zubiaurre, 1910
Óleo y temple sobre lienzo, 167 x 95 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-MNCARS, Madrid
Depositado en Museo Julio Romero de Torres, Córdoba

Boceto de Ysolina Gállego, 1910

Óleo y temple sobre lienzo, 52 x 44 cm
Museo Julio Romero de Torres, Córdoba

Figs.14 y 15
Julio Romero de Torres
Ángeles y Fuensanta, 1909
Óleo y temple sobre lienzo, 99 x 119 cm
Museo Julio Romero de Torres, Córdoba

Amalia Romero de Torres, 1917
Óleo sobre lienzo, 48 x 44 cm

Figs.16 y 17
Julio Romero de Torres
Amor místico, 1908
Óleo sobre lienzo, 63 x 43 cm
Museo Julio Romero de Torres, Córdoba

Viernes Santo, 1914
Óleo y temple sobre lienzo, 62 x 52 cm
Museo de Bellas Artes de Córdoba

Fig.18
Julio Romero de Torres
Monja, 1911
Óleo sobre lienzo, 50 x 35 cm
Museo Carmen Thyssen, Málaga

Figs.19 y 20
Julio Romero de Torres
Detalle panel monja *Retablo del Amor*, 1910
Córdoba religiosa panel sexto *Poema de Córdoba*, c. 1913-1915
Óleo y temple sobre lienzo, 165 x 528 cm
Museo Julio Romero de Torres, Córdoba

Fig.21
Caricatura de Antonio Maura y José Canalejas evocando la pintura de Romero
Las dos sendas de la política española, revista *Gedeón* 19 Mayo 1912

Julio Romero de Torres
Las dos sendas, c. 1911-1912
Óleo y temple sobre lienzo, 170 x 140 cm
Colección PRASA

Fig.22
Émile Deroy
Retrato de Charles Baudelaire, 1844
Óleo sobre lienzo, 80 x 65 cm
Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles

Fig.23
Giovanni Boldini
El Conde Robert de Montesquieu, 1897
Óleo sobre lienzo, 155 x 82,5 cm
Musée d'Orsay, París

Fig.24
Charles Amable Lenoir
Ensoñación, 1893
Óleo sobre lienzo, 120 x 140 cm
Colección particular

Fig.25
Henri Fantin-Latour
Un rincón de mesa, 1872
Óleo sobre lienzo, 160 x 225 cm
Musée d'Orsay, París

Fig.26
Caricatura de Luis Alemany de la tertulia en el Nuevo Café de Levante
Revista *Pharos*, 4 de Abril 1912
Pío y Ricardo Baroja, Carmen de Burgos *Colombine*
Valle-Inclán en el centro, Romero de Torres con capa y sombrero

Figs.27
Anselmo Miguel Nieto
Retrato de Julio Romero de Torres, 1931
Óleo sobre lienzo, 65 x 50 cm
Museo Julio Romero de Torres, Córdoba

Fig.28
Julio Romero de Torres
Cordobesa, c.1924-1928
Óleo y temple sobre lienzo, 62 x 49 cm
Colección particular

Fig.29
Julio Romero de Torres
La muerte de Santa Inés, 1918
Óleo y temple sobre lienzo, 152 x 258 cm
Museo Julio Romero de Torres, Córdoba

Fig.30
Enrique Simonet
¡...y tenía corazón!, 1890
Óleo sobre lienzo, 176 x 290 cm
Museo Nacional del Prado, Madrid
En depósito en el Museo de Málaga

Fig.31
Juan de Echevarría
Ramón del Valle-Inclán, 1922
Óleo sobre lienzo, 199 x 135 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía - MNCARS
en depósito en el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid

Figs.32 y 33
Julio Romero de Torres
El pecado, 1913
Óleo y temple sobre lienzo, 185 x 202 cm

La Gracia, c. 1913-1914
Óleo y temple sobre lienzo, 218,5 x 293 cm
Museo Julio Romero de Torres, Córdoba

Figs.34 y 35
Julio Romero de Torres
Magdalena, 1920
Óleo sobre lienzo, 79 x 56 cm

Contrariedad, 1919
Óleo y temple sobre lienzo, 65 x 49 cm
Museo Julio Romero de Torres, Córdoba

Figs.36 y 37
Julio Romero de Torres
Samaritana, 1920
Óleo y temple sobre lienzo, 108 x 88 cm
Museo Julio Romero de Torres, Córdoba

Las hermanas de Santa Marina, 1915
Óleo sobre lienzo, 120 x 89,5 cm
Colección Caja Rural de Córdoba

Figs.38 y 39
Julio Romero de Torres
En la ribera, 1928
Óleo y temple sobre lienzo, 109 x 80 cm
Museo Julio Romero de Torres, Córdoba

Celos, c.1915-1920
Óleo y temple sobre lienzo, 96,5 x 96,5 cm
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

Fig.40
Julio Romero de Torres
La Buenaventura, 1922
Óleo sobre lienzo, 106 x 163 cm
Museo Carmen Thyssen-Bornemisza, Málaga

Fig.41
Julio Romero de Torres
La nieta de la Trini, 1929
Óleo y temple sobre lienzo, 113 x 177 cm
Museo Julio Romero de Torres, Córdoba

Fig.42
Julio Romero de Torres
Venus de la poesía, 1913
Óleo sobre lienzo, 93,2 x 154 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao

Figs.43 y 44
Julio Romero de Torres
Naranjas y limones, 1928
Óleo y temple sobre lienzo, 104 x 74,5 cm

Viva el pelo, 1928
Óleo y temple sobre lienzo, 45 x 45 cm
Museo Julio Romero de Torres, Córdoba

Figs.45
Julio Romero de Torres
Conjuro, 1924
Óleo sobre lienzo, 230 x 140 cm
Casino de Madrid

Figs.46 y 47
Julio Romero de Torres
Pastora Imperio, 1922
Óleo sobre lienzo, 95 x 100 cm
Colección particular
Original para Fino *Cruz Conde*

Figs.48
Julio Romero de Torres
Cante Hondo, c. 1929-1930
Óleo y temple sobre lienzo, 166 x 141 cm
Museo Julio Romero de Torres, Córdoba

Figs.49 y 50
Julio Romero de Torres
Fuensanta, 1929
Óleo y temple sobre lienzo, 100 x 80 cm
Colección particular

Reproducción para calendario de la obra de Domingo Huetos
Mujer con faisán, 1978
Óleo sobre lienzo, 81,5 x 66,5 cm

Fig.51
Julio Romero de Torres
La chiquita piconera, 1930
Óleo y temple sobre lienzo, 100 x 80 cm
Museo Julio Romero de Torres, Córdoba

Fig.52
Julio Romero de Torres
Monjita, 1930
Óleo sobre lienzo, 70 x 60 cm
Museo Julio Romero de Torres, Córdoba

IV. FLAMENQUISMO, EXOTISMO, ORIENTALISMO, JAPONISMO.

Fig.1

Julio Romero de Torres

Alegrías, 1917

Óleo y temple sobre lienzo, 161 x 157 cm

Museo Julio Romero de Torres, Córdoba

Fig.2

Julio Romero de Torres

Salomé, c.1917

Óleo y temple sobre lienzo, 71 x 92 cm

Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo

Figs.3

Aubrey Beardsley y Gustave Moreau

Ilustraciones *Salomé*

Fig.4

Francesc Masriera

Salomé, 1888

Óleo sobre lienzo, 175 x 104 cm

Museo Nacional de Bellas Artes Buenos Aires

Figs.5 y 6

Federico Beltrán Massés

Salomé, 1918

Óleo sobre lienzo, 141 x 165 cm

Colección particular

Salomé, 1932

Óleo sobre lienzo, 98 x 79 cm

Museo Art Nouveau y Art Déco, Salamanca

Figs.7 y 8

Anselmo Miguel Nieto

Tórtola Valencia

Óleo sobre lienzo, 103 x 61 cm

Colección particular

Hermen Anglada-Camarasa

Tórtola Valencia, c. 1912

Lápiz plomo y acuarelas sobre papeles recortados y encolados, 42,8 x 39,8 cm

Colección particular

Figs.9 y 10

Anselmo Miguel Nieto

Laura San Telmo, 1934

Óleo sobre lienzo, 125 x 110 cm

Colección particular

Anita Delgado, 1905

Óleo sobre lienzo, 115 x 74 cm

Colección particular

Figs.11 y 12
Manuel Benedito
Pastora Imperio, 1914
Óleo sobre tabla, 61 x 49 cm
Fundación Manuel Benedito, Madrid

Julio Romero de Torres
Conchita Triana, 1924
Óleo y temple sobre lienzo, 106 x 86 cm
Museo Julio Romero de Torres, Córdoba

Figs.13
Fotografías La Argentina en *Contrabandista*, 1929
La Argentina en *El fandango candil* con vestuario diseñado por Néstor, 1929
Fundacion Juan March, Madrid

Figs.14 y 15
José María López Mezquita
El velatorio, 1910
Óleo sobre lienzo, 200 x 300 cm
Museo Bellas Artes Granada

Gonzalo Bilbao
Baile gitano, c.1897
Acuarela sobre papel, 58,4 x 78,3 cm
Museo Bellas Artes Bilbao

Figs.16 y 17
Marta y María de Ramón Carazo

José María López Mezquita
Gitana
Óleo sobre lienzo, 67 x 52 cm
Museo Bellas Artes de Álava, Vitoria

Figs.18-20
Joaquín Sorolla
Baile en el Café Novedades de Sevilla, 1914
Óleo sobre lienzo, 246 x 295 cm
Colección Banco Santander

Sevilla. El Baile, 1915
Hispanic Society of América, Nueva York

Bailaora flamenca, 1914
Óleo sobre lienzo, 206 x 100 cm
Museo Sorolla, Madrid

Figs.21 y 22
José Gutiérrez Solana
Café cantante, 1910-1917
Óleo sobre tabla, 61 x 74 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía - MNCARS, Madrid

Emilio Beauchy
Café Cantante, Sevilla, c.1888
Albúmina
Colección Carlos Teixer, Madrid

Figs.23 y 24
Hermen Anglada-Camarasa
Démarche gitane, 1902
Óleo sobre lienzo, 115 x 146 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía - MNCARS, Madrid

Flamenco, c.1904
Óleo sobre tabla, 43,5 x 81 cm
Colección Masaveu

Fig.25
Ignacio Zuloaga
Baile gitano en una terraza de Granada, 1903
Óleo sobre lienzo, 198 x 200 cm
Colección Masaveu

Figs.26 y 27
José María Rodríguez-Acosta
Gitanos del Sacromonte, 1908
Óleo sobre lienzo, 182,5 x 191 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía - MNCARS
Depósito Museo Bellas Artes de Sevilla

Doña Paca y su prenda de Francisco Soria Aedo

Figs.28-30
Manuel Benedito
Chula, 1912
Óleo sobre lienzo, 67 x 50 cm
Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia

Mujeres con mantillas de Anselmo Miguel Nieto

Gustavo de Maeztu
Bailarina, hacia 1914
Óleo sobre lienzo
Museo Bellas Artes de Álava, Vitoria

Figs.31-33
Ramón Casas
Dios los cría y ellos se juntan, 1894
Litografía sobre cartón sobre papel, 51 x 27 cm
Con una falda de percal planchado, 1894
Litografía sobre cartón sobre papel, 51 x 27 cm
Colección Marc Martí, Barcelona

Cartel de la Feria de Utrera, Septiembre 2014

Figs.34 y 35
Manuel Benedito
Antoñita, 1920
Óleo sobre lienzo, 100 x 70 cm
Fundación Manuel Benedito, Madrid

Ramón Casas
Julia, c.1915
Óleo sobre lienzo, 85 x 67 cm
Museo Carmen Thyssen-Bornemisza, Málaga

Figs.36 y 37
Ignacio Zuloaga
Angustias con mantilla blanca y abanico, c.1913
Óleo sobre lienzo, 93 x 73 cm
Colección Gersteinmaier

Gonzalo Bilbao
Las cigarreras en la fábrica, 1911
Óleo sobre lienzo, 162 x 108 cm
Altadis, Madrid

Figs.38 y 39
Juan de Echevarría
Gitana de Granada, 1915
Óleo, cartón, tabla, 95,7 x 74,7 cm
Museo Bellas Artes de Bilbao

Isidre Nonell
Consuelo, 1904
Óleo sobre lienzo, 41 x 32,5 cm
Museu de l'Empordà, Figueras

Figs.40 y 41
Julio Romero de Torres
La Sibila de las Alpujarras, 1911
Óleo y temple sobre lienzo, 46 x 33 cm

Carmen, 1928
Óleo y temple sobre lienzo, 46 x 34 cm
Museo Julio Romero de Torres, Córdoba

Figs.42 y 43
Manuel Benedito
Gitana, 1909
Óleo sobre lienzo, 130 x 178 cm
Fundación Manuel Benedito, Madrid

Pintura con mantón de Federico Beltrán Massés

Figs.44 y 45
Federico Beltrán Massés
Altiya, 1924
Óleo sobre lienzo, 86 x 102 cm
Colección particular

La maja marquesa, 1915
Óleo sobre lienzo, 160 x 181 cm
Colección particular

Figs.46 y 47
Federico Beltrán Massés
Granadas, 1929
Óleo sobre lienzo, 98 x 100 cm
Colección particular

Caballero Jerezano (retrato de Rodolfo Valentino), 1925
Óleo sobre lienzo, 214 x 160 cm
Museo de Bellas Artes de Utah (Universidad de Utah)

Fig.48
Rafael de Penagos
Mujeres con mantilla, 1927
Gouache sobre cartón, 49 x 49 cm
Colección Fundación Mapfre

Fig.49 y 50
Manuel Benedito
Retrato de Conchita Piquer, 1926
óleo sobre lienzo, 80 x 66 cm
Colección Banco Sabadell

Julio Romero de Torres
La Copla (1927)
óleo y temple sobre lienzo, 193 x 88 cm
Museo Julio Romero de Torres, Córdoba

Figs.51 y 52
Ignacio Zuloaga
La gitana del loro, 1906
Óleo sobre lienzo, 194 x 127 cm
Colección particular

La Oterito en su camerino, 1936
Espacio Cultural Ignacio Zuloaga, Zumaia

Fig.53
Julio Romero de Torres
Más allá del pecado, c.1915-1919
Óleo sobre lienzo, 96,5 x 169 cm
Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo

Figs.54 y 55
Julio Romero de Torres
La musa gitana, 1908
Óleo sobre lienzo, 97 x 158,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-MNCARS, Madrid

Hermen Anglada-Camarasa
Desnudo bajo la parra, c.1909
Óleo sobre lienzo, 140 x 85 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao

Figs.56 y 57
Paul Sérusier
Dos bretonas bajo un manzano en flor, 1892
Óleo sobre lienzo, 73,5 x 60,5 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Paul Gauguin
Laveuses à Arles (Lavanderas en Arlés), 1888
Óleo sobre lienzo, 74 x 92 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao

Fig.58-61
Paul Gauguin
Nafea faa ipoipo (¿Cuándo te casas?), 1892
óleo sobre lienzo, 101,5 x 77,5 cm
Colección Rudolf Staechelin

Idas y venidas, Martinica, 1887
Óleo sobre lienzo, 72,5 x 92 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Mujeres de Tahití o En la playa, 1891
Óleo sobre lienzo, 69 x 91,5 cm
Musée d'Orsay, París

Arearea. Jocosidades, 1892
Óleo sobre lienzo, 75 x 94 cm
Musée d'Orsay, París

Figs.62 y 63
Paul Gauguin
Y el oro de sus cuerpos, 1901
Óleo sobre lienzo, 67 x 76 cm
Musée d'Orsay, París

Te arii vahine (Mujer con mangos), 1896
Museo del Ermitage, San Petersburgo

Fig.64
Juan de Echevarría
Mestiza desnuda, 1923
Óleo sobre lienzo, 111 x 162 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía - MNCARS

Figs.65 y 66
Juan de Echevarría
Naturaleza muerta con estampa japonesa, c.1922
Óleo sobre lienzo, 86 x 115 cm
Colección particular

Antonio de Gueza
Cosas, c.1915
Óleo sobre lienzo, 90 x 90 cm
Colección particular

Figs.67 y 68
Paul Gauguin
Bodegón con granadas y estampa japonesa, c.1923
Óleo sobre lienzo, 51 x 61 cm
Colección particular

Naturaleza muerta con abanico, 1889
Óleo sobre lienzo, 50 x 61 cm
Musée d'Orsay, París

Figs.69-71
Juan de Echevarría
Naturaleza muerta con estatuas de Durrio, 1909
Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm
Colección Casabuerta Marsans, Barcelona

Florero, libros, estampas y peras verdes, 1925
Óleo sobre lienzo, 106 x 86 cm
Museo Bellas Artes de Álava, Vitoria

José María Ucelay
Naturaleza muerta, 1940
Óleo sobre lienzo, 71,5 x 91,3 cm
Museo Bellas Artes Bilbao

Fig.72
Anselmo Miguel Nieto
Desnudo. Brasil, 1923
Óleo sobre lienzo, 120 x 160 cm
Colección particular

Fig.73
Anselmo Miguel Nieto
Desnudo, 1920
Óleo sobre lienzo, 124,5 x 177 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía - MNCARS
Depósito en Museo de Jaén

Figs.74-76
Julio Romero de Torres
Rivalidad
Óleo sobre lienzo, 170 x 142 cm
Grupo PRASA

Primavera
Óleo sobre lienzo, 292 x 546,5 cm
Colección Masaveu

La Primavera
Óleo y temple sobre lienzo, 110 x 181 cm
Colección particular

Fig.77
Federico Beltrán Massés
Las Ibéricas, 1924
Óleo sobre lienzo, 163 x 179 cm
Colección Petterson-Salom, Barcelona

Fig.78
Federico Beltrán Massés
El sueño de Don Juan, 1938
Óleo sobre lienzo, 128 x 160 cm
Colección particular

Figs.79 y 80
Federico Beltrán Massés
La Reina de Saba, 1924
Óleo sobre lienzo, 200 x 220 cm
Colección particular

Mercado del Ámbar, 1929
Óleo sobre lienzo, 127 x 135 cm
Colección particular

Figs.81
Federico Beltrán Massés
Anita Delgado. Maharani de Kapurtala, 1919
Óleo sobre lienzo, 214 x 161 cm
Museo de Málaga
Fotografía de Anita Delgado

Figs.82 y 83
Federico Beltrán Massés
Mme. Bonnardel, condesa de Montgomery, 1934
Óleo sobre lienzo, 195 x 135 cm
Colección particular

Tres para uno, 1934
Óleo sobre lienzo, 98 x 100 cm
Colección particular

Figs.84-86
Federico Beltrán Massés
Mme. Wellington Koo, 1934
Óleo sobre lienzo, 196 x 128 cm
Colección particular

Mrs. Anthony Rothschild en Cléoptarê, 1934

Suzanne Albarrán, 1921

Figs.87 y 88
Gabriel Morcillo
Día de la cruz, 1935
Óleo sobre lienzo, 130 x 115 cm
Colección particular

Arqueros, c.1931
Óleo sobre lienzo, 130 x 117 cm
Colección particular

Figs.89 y 90
Joven con turbante de Gabriel Morcillo

Esclavos, c.1941
Óleo sobre lienzo, 174 x 156 cm
Colección particular

Figs.91 y 92
Gabriel Morcillo
Grupo de muchachos
Óleo sobre lienzo, 90 x 130 cm
Escuela de Artes y Oficios de Granada

Tema oriental, 1938
Óleo sobre lienzo, 138,5 x 122,5 cm
Colección particular

Figs.93 y 94
Miquel Viladrich
Pastor moro, c. 1933
Óleo sobre tabla, 100 x 73,7 cm
Museu d'Art Jaume Morera, Lleida

Morita, 1933
Óleo sobre tabla, 82 x 60 cm
Col. Viladrich Ferreriro

Figs.95 -98

Antonio Ortiz Echagüe *El cofre rojo o vendedora de pan*, 1930
óleo sobre lienzo
Museo Bellas Artes de Álava, Vitoria

Dos mujeres de Tafilalet, 1930-1931
Óleo sobre lienzo
Museo San Telmo, San Sebastián

Fotografías de José Ortiz Echagüe
Moro al viento, 1909
Vendedor de babuchas, 1911

Figs.99

José Segrelles
Las Mil y una noches, 1956

Figs.100 y 101

Rafael de Penagos
Tórtola de Valencia cartel baile de máscaras *Círculo de Bellas Artes de Madrid*, 1912
Colección Círculo de Bellas Artes, Madrid

Dibujo, 1918

Tinta china y lápiz sobre papel, 24 x 15,5 cm
Colección MAPFRE

Fig.102

Francisco Iturrino
Harén, hacia 1912
Óleo sobre lienzo
Museo Bellas Artes de Álava, Vitoria

Figs.103

José María Rodríguez-Acosta
Oriental I, 1930-1933
Óleo sobre lienzo, 141,5 x 110 cm
Colección particular

Fig.104

Eduardo Chicharro
Las Tentaciones de Buda, 1922
Óleo sobre lienzo
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

Figs.105

José Gutiérrez Solana
Suplicio chino / Un revolucionario, c.1930
Óleo sobre lienzo, 220 x 110 cm
Col. particular

Fotografía suplicio chino *Leng-Che*

Fig. 106

Gustavo de Maeztu
Mongoles, hacia 1921-1922
Óleo sobre lienzo, 155 x 156 cm
Museo Bellas Artes de Álava, Vitoria

Figs.107 y 108
Mariano Fortuny
Los hijos del pintor, María Luisa y Mariano, en el salón japonés, 1874
Óleo sobre lienzo, 44 x 93 cm
Museo Nacional del Prado, Madrid

Rogelio de Egusquiza
Concierto en familia, 1878
Óleo sobre lienzo, 61 x 86 cm
Colección particular

Figs.109 y 110
Frederick Carl Frieseke
Malvarrosa, c.1912-1913
Óleo sobre lienzo, 80,7 x 80,7 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

William Merritt Chase
El quimono, c.1895
Óleo sobre lienzo, 89,5 x 115 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Figs.111 y 112
James Abbott McNeil Whistler
Capricho en púrpura y oro nº2, c.1864
Óleo sobre tabla, 50,2 x 68,7 cm
Feer Gallery of Art Smithsonian Institution, Washington D.C.

José Villegas
Juegos orientales, c.1880
Óleo sobre lienzo, 76 x 165 cm
Fundación Cajasol

Figs.113
Ignacio Zuloaga
Lucienne Breval en Carmen, 1908
Óleo sobre lienzo, 206 x 192 cm
The Hispanic Society of América, Nueva York
detalle mantón con motivos chinoscos

Fig.114
Ignacio Zuloaga
Cándida con mantón chinosco, 1907
Óleo sobre lienzo, 72 x 51,5 cm
Colección O. Alzaga, Madrid

Figs.115 y 116
Antonio de Gueza
Concha, 1915
Óleo sobre lienzo, 130 x 111,5 cm
Museo de Bellas Artes Bilbao

A ti querida Eloísa, 1909
Gouache, acuarela, tinta sobre papel, 17 x 17 cm
Colección particular

Fig.117 y 118
Francisco Iturrino
La mujer del abanico, c.1899-1900
Óleo sobre lienzo, 93,6 x 73,4 cm
Museo Bellas Artes Bilbao

Ignacio Díaz Olano
Vistiendo al torero, anterior a 1908
óleo sobre lienzo
Museo Bellas Artes de Álava, Vitoria

Figs.119 y 120
Julio Romero de Torres
Carmen de Burgos Colombine, 1915
Óleo sobre lienzo, 60 x 60 cm
Col. particular

Mujer con Kimono de Eduardo Chicharro

Figs.121 y 122
Xavier Gosé
Le Manteau Bleu (El abrigo azul)
Témpera, tintas, protección / cartulina, 43,3 x 39,3 cm
Museu Jaume Morera, Lérida

Rafael de Penagos
Dibujo con mantón, 1924
Acuarela, lápiz y aguada sobre papel, 44 x 29 cm
Colección MAPFRE

Figs.123 y 124
Xavier Gosé
Cabeza decorativa
Carboncillo, témpera, protección / cartón, 45,5 x 35 cm

Figura
Lápiz, témpera, tinta / cartulina, 40 x 41 cm
Museu Jaume Morera, Lérida

Figs.125 y 126
Andaluzas de José María Rodríguez-Acosta

Hermen Anglada-Camarasa
Chula de ojos verdes, c.1913
Óleo sobre lienzo, 180 x 120 cm
Colección LL-A, Madrid

V. DECORATIVISMO, ESTETICISMO, *ART DÉCO*.

Fig.1

Hermen Anglada-Camarasa
Sevillana, c.1911-1912
Óleo sobre lienzo, 175 x 100 cm
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

Fig.2

Gustavo de Maeztu
Bailarina semidesnuda, 1914
óleo sobre lienzo, 205 x 155 cm
Colección Museo de Maeztu, Estella

Fig.3

Fotografía del escritor Antonio de Hoyos y Vinent
y portada de *A flor de piel* (1907)

Figs.4 y 5

Hermen Anglada-Camarasa
La dama negra, c.1913
Óleo sobre lienzo, 196 x 98 cm
Colección Jordi Masramon, Barcelona

Madrileña, c.1913

Óleo sobre lienzo, 183 x 120 cm
Colección Masaveu

Fig.6 y 7

Eduardo Chicharro
Garden Party, 1909
óleo sobre lienzo, 127 x 122 cm
Museo de San Carlos, México D.F.

La mamá postiza, 1920

óleo sobre lienzo, 165 x 140 cm
Museo Municipal de Madrid

Fig.8

Hermen Anglada-Camarasa
La gitana de las granadas, c.1904
Óleo sobre lienzo, 111 x 114 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía - MNCARS, Madrid

Fig.9

Julio Romero de Torres
Mujeres sobre mantón, c.1923
Óleo y temple sobre lienzo, 80 x 163 cm
Museo de Bellas Artes de Córdoba

Figs.10 y 11

Hermen Anglada-Camarasa
detalle de *Granadina*, c.1914

Alexandre de Riquer

Crisantemos, 1899
Acuarela sobre papel de acuarela y tinta, 21 x 43cm
Colección Graells-Castellà

Figs.12-14

Eulogio Varela

Crisantemos Blanco y Negro Núm.707, 19 Noviembre 1904

tinta y aguada sobre cartulina, 500 x 235 mm

Museo ABC, Madrid

Eulogio Varela

Portada *Blanco y Negro* Núm. 530 CA., Junio 1901

tinta y gouache sobre papel, 468 x 340 mm

Museo ABC, Madrid

Gech (Giuseppe Eugenio Chiorino)

Nenúfares *Blanco y Negro* Núm. 445, 11 Noviembre 1899

tinta y aguada sobre cartulina, 502 x 330 mm

Museo ABC, Madrid

Figs.15-17

José Galiay Sarañana

portada *Blanco y Negro*, Núm.571, 12 Abril 1902

grafito, acuarela y tinta sobre cartulina, 458 x 330 mm

Museo ABC, Madrid

Lorenzo Coullaut Valera

portada *Blanco y Negro*, Núm.595, 27 Septiembre de 1902

temple y grafito sobre cartón, 590 x 359 mm

Museo ABC, Madrid

Alfons Mucha

Zodiaco, 1896

litografía en color, 65,7 x 48,2 cm

Museo Mucha, Praga

Figs.18-21

Eulogio Varela

Diferencias que separan a la elegancia del lujo Blanco y Negro Núm.506, 12 Enero 1901

tinta y gouache sobre cartulina, 174 x 131 mm

portada del Almanaque de 1901 *Blanco y Negro* Núm.506, CA. Enero 1901

tinta, aguada y gouache sobre cartulina, 347 x 288 mm

dibujo para tapas decorativas del Almanaque de 1900 *Blanco y Negro* Núm.452, CA. Diciembre 1899

tinta y gouache sobre cartulina, 357 x 255 mm

Verano Blanco y Negro, Núm.486, 25 Agosto 1900

tinta, gouache y caboncillo sobre papel, 595 x 420 mm

Museo ABC, Madrid

Fig.22

Eulogio Varela

Sinfonía de almas 2ª Blanco y Negro Núm.873, 25 Enero 1908

tinta, gouache y aguada cartulina, 498 x 162 mm

Museo ABC, Madrid

Fig.23

Eulogio Varela diseño de peineta en oro, esmalte y concha

"La mujer y la casa", *Blanco y Negro* Núm.491, 29 Septiembre 1900

tinta y aguada sobre cartulina, 220 x 164 mm

Museo ABC, Madrid

Figs.24 y 25
Francisco Durrio
Broche (*Cleopatra abraza y besa a la serpiente*), anterior a 1904
plata cincelada y piedra verde
4,5 x 12,1 x 1,4 cm
Musée d'Orsay, París

Colgante (*Aves*), c.1895-1896
(réplica del artista, 1923)
plata cincelada con engastes de ópalo, sodalita y nefrita
7,4 x 4,5 x 0,5 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao

Fig.26
Joaquín Xaudaró
portada *Blanco y Negro* Núm.561, 1 Febrero 1902
grafito y acuarela sobre cartulina, 231 x 183 mm
Museo ABC, Madrid

Fig.27 y 28
Carlos Vázquez
Pompas de jabón Blanco y Negro Núm.559, 18 Enero 1902
gouache, carboncillo, sanguina, lápiz graso y acuarela sobre papel, 415 x 306 mm
Museo ABC, Madrid

Cecilio Pla y Gallardo
En los jardines del Buen Retiro Blanco y Negro Núm.271, 11 Julio 1896
óleo sobre cartulina sobre preparación, 43,6 x 29,8 cm
Colección ABC

Fig.29
Eulogio Varela
Soñemos... Blanco y Negro Núm.808, 27 Octubre 1906
tinta y aguada sobre cartulina, 302 x 170 mm
Museo ABC, Madrid

Fig.30 y 31
Eulogio Varela
portada *Blanco y Negro* Núm.606, 13 Diciembre 1902
pastel y acuarela sobre papel, 465 x 335 mm

portada *Blanco y Negro* Núm.558, 11 Enero 1902
acuarela, gouache, pastel y conté sobre cartulina, 447 x 322 mm
Museo ABC, Madrid

Fig.32 y 33
Rafael de Penagos
Tórtola de Valencia, 1915
gouache sobre cartón, 43 x 27 cm
Institut de del Teatre, Barcelona

mujer Déco de 1942
gouache y tinta sobre cartón, 37 x 25,5 cm
Colección Mapfre

Figs.34 y 35
Federico Beltrán Massés
Joan Crawford, 1932
óleo sobre lienzo, 140 x 165 cm
colección particular

Femme au chapeau vert, 1930
óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm
Museo Art Nouveau y Art Déco, Salamanca

Figs.36-38
Fernando (Fernando García Alegría)
La dama del abanico, 1924
óleo sobre lienzo, 170,5 x 95 cm
Museo Bellas Artes de Bilbao

Capuz
Cartel de Carnaval
dibujo, 133 x 109 cm
Galería de Arturo Ramón, Barcelona

Antonio de Gueza
Elssette, 1912
óleo sobre lienzo, 74,5 x 74,5 cm
colección particular, Caracas

Fig.39
Antonio de Gueza
Eloísa Guinea de Gueza, 1916
óleo sobre lienzo, 123 x 125 cm
colección particular, Bilbao

Fig.40
Antonio de Gueza
cubierta nº1 revista *Arte Vasco*, 1920
impresión tipográfica sobre papel,
(Imprenta de la Casa de la Misericordia, Bilbao), 22 x 30cm
colección particular, Bilbao

Fig.41
Antonio de Gueza
Autorretrato, c.1915
óleo sobre lienzo, 90 x 90 cm
colección particular, Caracas

Figs.42-44
Xavier Gosé
sin título
lápiz, grafito, témpera / papel, 40 x 28 cm

Charlotte Wiehe
témpera, lápiz, grafito / cartulina, 37 x 28 cm

Aglaé
lápiz, témpera, tinta / cartón, 50,5 x 38,8 cm (óvalo)
Museu Jaume Morera, Lérída

Figs.45-47
Xavier Gosé
Maniquí o modelo de vestido
lápiz, tinta, témpera / cartón, 24 x 12 cm

Maniquí o modelo de abrigo de señora
lápiz, tinta, témpera / cartón, 22 x 11 cm
Museu Jaume Morera, Lérída

original para cartel
acuarela / tela, 75 x 66 cm
colección particular, Barcelona

Figs.48 y 49
Tamara de Lempicka
Autorretrato en el Bugatti verde, 1925
óleo sobre tabla, 35 x 27 cm

Jean Dunand
Madame Agnès, c.1925-6
plata en gelatina iluminada con gouache y aplicaciones de pan de oro y plata
24,5 x 16,5 cm
Galerie Michel Giraud, París

Figs.50 y 51
Edgar-William Brandt
reja *Diane*, c.1924
hierro forjado y bronce patinado, 206,7 x 150,8 x 4,1 cm
Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, Ginebra

Francisco Durrio
reja para el panteón de la familia Echevarrieta, 1930-1 (réplica de 1940)
hierro forjado colado, 190 x 110 cm
Centre national des arts plastiques, CNAP

Fig.52
Victorio Macho
Monumento a Jacinto Benavente, 1954
Parque del Retiro, Madrid

Figs.53-55
Max Le Verrier
lámpara figura, c.1925
bronce y cristal, 85 x 50 x 32 cm
Royal Pavilion and Museums
Brighton & Hove

Daum frères y Louis Majorelle
jarrón, c.1925
vidrio soplado con incrustaciones de jade, 26 x 25 cm
colección particular, Barcelona

Jean Dunand
escritorio de dama con decoración de peces, c.1940
laca y cáscara de huevo pintada, 118 x 151 x 57 cm
collection du mobilier national, París

Figs.56-58
Cartier París
Vanity case, 1925
oro y platino, esmalte rojo y negro,
cabujones de zafiro y esmeralda,
nácar y diamantes de talla rosa
91,5 x 5,4 x 1,8 cm
Colección Cartier

Jeanne Paquin
vestido de noche *Chimère*, 1925
seda azul y oro bordada con motivos de dragones chinos
y aplicaciones de abalorios, perlas y cuentas doradas
Victoria and Albert Museum, Londres

zapatos, c.1920-1929
Museo del Traje, Madrid

Figs.59 y 60
Gustavo de Maeztu
Idilio negro, 1922-1923
óleo sobre lienzo, 96 x 75 cm

Lily, 1933
óleo sobre lienzo, 110 x 85 cm
Colección Museo de Maeztu, Estella

Fig.61
Manuel Benedito
Genoveva Vix, 1918
óleo sobre lienzo, 126 x 210 cm
Fundación Manuel Benedito, Madrid

Figs.62 y 63
Carlos García Rosende
Siluetas de nuestros días ABC Núm.10189, 19 Enero 1936
acuarela, lápiz de color y toques de grafito y tinta sobre papel, 41,8 x 31,8 cm

Baldrich
La Reina del Cabaret Blanco y Negro Núm.2216, 3 Diciembre 1933
gouache y tinta sobre cartulina, 39,1 x 26,8 cm
colección ABC

Fig.64
Aubrey Beardsley
ilustración para *Salomé* de Oscar Wilde (1891)

Fig.65
Néstor Martín Fernández de la Torre
La hermana de las rosas, 1908
Museo Néstor

VI. MITOLOGÍA, LITERATURA, WAGNERIANISMO.

Figs.1 y 2

Néstor

Sátiro del Valle de las Hespérides, 1922-1923
acuarela, lápices de colores, barniz, papel, 75 x 54 cm
Colección César Manrique, Arrecife
Sátiro

Figs.3 y 4

Néstor

El niño arquero, 1913
óleo sobre lienzo, 126 x 126 cm

Epitalamio o Las Bodas del príncipe Néstor, 1909
óleo sobre lienzo, 220 x 200 cm
Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria

Figs.5 y 6

Néstor

Venus de la rosa, 1913
óleo sobre lienzo, 100 x 125 cm
Colección Valls-Taberner

Adagio, 1903

óleo sobre lienzo, 109 x 103 cm
Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria

Figs.7-14

Néstor

Poema del Atlántico (1917-1923)
Bajamar
Pleamar
Borrasca
Mar en reposo
El Amanecer
Mediodía
La Tarde
La Noche
óleos sobre lienzo, 126 x 126 cm
Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria

Figs.15 y 16

Néstor

Posesión, 1911-1913
óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm
Museu d'Art Modern de Barcelona

Poema de la Tierra

Mediodía, 1934-1938
óleo sobre lienzo, 126 x 126 cm
Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria

Fig.17

Néstor

Hércules amasando entre llamas el túmulo de Pirene, 1909
Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria

Fig.18
William Bouguereau
Dante y Virgilio, 1850
óleo sobre lienzo, 280,5 x 225,3 cm
Musée d'Orsay, París

Fig.19
Manuel Benedito
Dante y Virgilio, 1904
óleo sobre lienzo, 405 x 140 cm
Fundación Manuel Benedito, Madrid

Figs.20 y 21
Manuel Benedito
Canto VII del Infierno de Dante
estudio *El Infierno*, 1904
óleo sobre lienzo, 33 x 63 cm
Fundación Manuel Benedito, Madrid

Figs.22 y 23
Fernando Cabrera Cantó
Al abismo, 1906

William Bouguereau
Las oréades, 1902
óleo sobre lienzo, 237,5 x 181,5 cm
Musée d'Orsay, París

Figs.24-33
José Villegas Cordero
Decálogo (1916)
Mandamiento I:
Muere la materia, no el espíritu

Mandamiento II:
Los males nos circundan y nos abrazan

Mandamiento III:
Descanso

Mandamiento IV:
Ayuda a tus padres

Mandamiento V:
Perdona a tu prójimo

Mandamiento VI:
Únete a la que elegiste de compañera en la vida

Mandamiento VII:
El trabajo ilumina el camino de la fortuna

Mandamiento VIII:
Haz luz que salve al inocente

Mandamiento IX:
Aparta de ti toda tentación que dañe al prójimo

Mandamiento X:
Bendice el pan que produce la fatiga

óleos sobre lienzo 200 x 300 cm
colección particular

Figs.34-36
Antonio Muñoz Degrain
El baño nocturno
sin fecha
Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, Málaga

El coloso de Rodas, 1914
óleo sobre lienzo, 2,11 x 2,78m
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

Safo, c.1908-1909
Óleo sobre lienzo, 187,5 x 126,2 cm

Fig.37
Manuel Benedito
Señora de Moncada, 1917
óleo sobre lienzo, 114 x 165 cm
Generalitat Valenciana

Figs.38 y 39
Manuel Benedito
La muchacha de los lirios, 1910
óleo sobre lienzo, 55 x 41 cm

Florencia, 1930
90 x 70 cm
Fundación Manuel Benedito, Madrid

Figs.40-43
Fernando Álvarez Sotomayor
Orfeo atacado por las Bacantes
Ninfas sorprendidas por un fauno
Centauro raptor de una ninfa, 1921
Leda y Júpiter convertido en cisne Salón del Casino de Madrid

Figs.44 y 45
Alexandre Cabanel
Ninfa raptada por un fauno, 1860
óleo sobre lienzo, 243 x 142 cm
Museo de Bellas Artes, de Lille

Henri Gervex
Sátiro jugando con una bacante, c.1874
óleo sobre lienzo, 159 x 193 cm
Musée d'Orsay, París

Figs.46 y 47
Léon Comerre
La araña, c.1905
Tabla, 150 x 150 cm
Museo de Picardía, Amiens

Alexandre Cabanel
Nacimiento de Venus, 1863
Óleo sobre lienzo, 130 x 225 cm
Musée d'Orsay, París

Fig.48
Joan Brull
Las ninfas del ocaso, 1899
óleo sobre lienzo, 250 x 350 cm
Museo del Prado, en depósito Museo de Olot

Figs.49 y 50
Ignacio Díaz Olano
Amor en el bosque, hacia 1912
óleo sobre lienzo
Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria

Juan José Gárate Clavero
Bacanal, 1914
óleo sobre lienzo
Museo de Zaragoza

Figs.51 y 52
Manuel Benedito
Sobremesa en el jardín de la Academia, 1902
óleo sobre lienzo, 149 x 160 cm
Fundación Manuel Benedito, Madrid

Infancia de Baco, 1901
óleo sobre lienzo, 185 x 249 cm
Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación

Fig.53
José María Rodríguez-Acosta
Pastoral de Longo, 1904
óleo sobre lienzo, 163 x 272 cm
Fundación Rodríguez-Acosta

Figs.54
Eduardo Chicharro
El poema de Armida y Reinaldo, 1904
óleo sobre lienzo, 235 x 570 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-MNCARS, Madrid

Fig.55
Eduardo Chicharro
Perséfone, 1931
óleo sobre lienzo, 2,88 x 2,11 m
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

Fig.56
Eduardo Chicharro
Autorretrato, 1943
óleo sobre lienzo, 1,11 x 1,01 m
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

Figs.57 y 58
Eduardo Chicharro
Manos de mujer, 1945
óleo sobre lienzo, 70 x 85 cm
Col. Fernando Albertos

Medea, 1945-1946
óleo sobre lienzo, 120 x 158 cm
Col. Caja Segovia

Fig.59
Eduardo Chicharro
Pigmalion, 1925
óleo sobre lienzo, 3,12 x 1,67 m

Fig.60
Mateo Inurria
Niña, 1912-1914
bronce, 74 x 14 x 15 cm

Figs.61-63
Mateo Inurria
Deseo, 1915
bronce 72 x 25 x 13 cm

La parra, 1920
bronce, 95 x 19 x 23 cm

Crisálida, 1923
escayola patinada en mármol rosado, 158 x 31 x 31 cm
Museo de Bellas Artes de Córdoba

Fig.64
Julio Antonio
La Poesía, 1914
Bronce 0,25 x 0,14 x 0,22 m
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

Figs.65-67
Julio Antonio
Monumento a los Héroos de Tarragona, 1911-1916
Monumento a Chapí Retiro, Madrid
Monumento a Wagner, 1912

Figs.68 y 69
Mariano Benlliure
Idilio, 1896
mármol, 127 x 64,5 x 60 cm
Fondo Cultural Villar Mir, Madrid

Canto de Amor, 1898
mármol, 126 cm x 60 cm x 73 cm
Museo Nacional del Prado, Madrid

Figs.70 y 71
Mariano Benlliure
Cléo de Mérode, 1910
mármol de Carrara, 62,5 x 41,5 x 20,5 cm
Colección particular
Retrato de Cléo de Mérode (1901) por Giovanni Boldini

Fig.72
Antonio Juez
Venus, 1937
óleo sobre lienzo, 128 x 269 cm
Museo de Bellas Artes de Badajoz

Figs.73-76
Antonio Juez
Carmen, 1936
óleo sobre lienzo, 128 x 354 cm

Haru-Ko. La Princesa Primavera, 1936
óleo sobre lienzo, 128 x 375 cm

Cleopatra, 1936
óleo sobre lienzo, 128 x 293 cm

Bael Kiss o la Reina de Saba, 1936
óleo sobre lienzo, 128 x 345 cm
Museo de Bellas Artes de Badajoz

Figs.77 y 78
Manuel Bujados
Comedia Palatina La Esfera nº532, 15-III-1924
Musas La Esfera nº348, 4-IX-1920

Figs.79-81
Antonio Juez
La maja de oro, 1916
gouache sobre papel, 40 x 40 cm

La novia del torero, 1944
gouache sobre papel, 29,5 x 41,5 cm

La fiesta del almendro florido, 1920
laca sobre papel, 39,5 x 50,5 cm
Museo de Bellas Artes de Badajoz

Figs.82 y 83
Antonio Juez
Retrato de Antonio Juez por J. Moisés Núñez, 1919
óleo sobre lienzo, 58 x 46,5 cm
colección particular

Antonio Juez
Autorretrato, 1924
gouache sobre papel, 61 x 45 cm
colección particular

Figs.84 y 85
Retrato de Antonio Juez por Fernando Moreno Márquez, sin fecha
óleo sobre lienzo, 100 x 157 cm
colección particular

Retrato de Antonio Juez por Adelardo Covarsí, hacia 1947
óleo sobre lienzo, 57 x 51 cm
colección particular

Fig.96
Antonio Juez
Heliogábalo, 1926
óleo sobre lienzo, 129 x 171 cm
Museo de Bellas Artes de Badajoz

Fig.87
Lawrence Alma-Tadema
Las rosas de Heliogábalo, 1888
óleo sobre lienzo, 132,7 x 214,4 cm
Colección Pérez Simón

Figs.88-90
Retrato de la Marquesa Luisa Casati con un galgo (1908) por Giovanni Boldini

Eduardo Chicharro Buitre, 1927
colección particular

Luis Bea y Pelayo *La dama del manguito*, hacia 1918
óleo sobre lienzo
Museo de Zaragoza

Figs.91 y 92
Juan José Gárate y Clavero
Alma Felina, 1920
Dama con luz de luna, 1902-1924
óleos sobre lienzo
Museo de Zaragoza

Fig.93
Santiago Rusiñol
Novela romántica, 1894
óleo sobre lienzo, 140 x 221,5 cm
Museu d'Art Modern del MNAC, Barcelona

Figs.94 y 95
Federico Beltrán Massés *Hora azul*, 1917
óleo sobre lienzo, 148 x 154 cm
colección particular

Noche galante, 1914
óleo sobre lienzo, 157 x 177 cm
Patrimonio Nacional, Madrid

Figs.96 y 97
Federico Beltrán Massés
Carnaval, 1925
óleo sobre lienzo, 44 x 42,5 cm
Museo Art Nouveau y Art Déco, Salamanca

Hermen Anglada-Camarasa
En el palco, c.1901-1902
óleo sobre tabla, 23,3 x 33 cm
Colección Masaveu

Figs.98-100
Evaristo Valle
El palco del gomoso, hacia 1917
óleo sobre lienzo, 44 x 36 cm

El palco de la niña rubia, hacia 1917
óleo sobre lienzo, 36 x 44 cm

El palco de la vieja dama, hacia 1917
óleo sobre lienzo, 43 x 36 cm
Fundación Museo Evaristo Valle, Gijón

Fig.101
Jean Delville
Tristán e Isolda, 1887
lápiz, tiza, carbón sobre papel
Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, Bruselas

Figs.102 y 103
Rogelio de Egusquiza
Tristán e Isolda (La Vida), 1912
óleo sobre lienzo
Museo Bellas Artes de Santander

Tristán e Isolda (La Muerte), 1910
óleo sobre lienzo, 160 x 240 cm
Museo Bellas Artes de Bilbao

Fig.104
Arthur Schopenhauer aguafuerte (1888) por Rogelio de Egusquiza

Figs.105
Carlos Schwabe
cartel para el primer Salon de la *Rose + Croix*, 1892
litografía entelada, 199 x 80 cm
Musée d'Ixelles, Bruselas

Figs.106-111
Rogelio de Egusquiza
Richard Wagner, c.1893
aguatinta, 550 mm x 385 mm

Luis II de Baviera, c.1893
aguatinta sobre papel japonés, 507 mm x 400 mm

Titirel, 1893
aguafuerte y punta seca sobre papel japonés, 517 mm x 380 mm

Titirel, 1890
sanguina sobre papel, 440 mm x 300 mm

Amfortas, 1894
aguafuerte y punta seca sobre papel japonés, 506 mm x 368 mm

Amfortas, 1890
clarión y carbón sobre papel, 516 x 381 mm
Museo Nacional del Prado, Madrid

Figs.112-117
Rogelio de Egusquiza
Parsifal, 1890
carboncillo y pastel sobre papel, 450 mm x 370 mm

Kundry, 1893
carboncillo y clarión sobre papel, 490 mm x 370 mm

Parsifal, 1895

aguafuerte y punta seca sobre papel japonés, 509 mm x 365 mm

Kundry, 1894

aguafuerte y punta seca sobre papel japonés, 515 mm x 385 mm

Parsifal, 1910

óleo sobre lienzo, 242 x 186 cm

Kundry, 1906

óleo sobre lienzo, 296 x 180 cm

Museo Nacional del Prado, Madrid

Figs. 118 y 119

Rogelio de Egusquiza

Las hijas del Rhin, 1910-1912

Wotan apareciéndose a la Walkyria, 1910

óleo sobre lienzo, 73,5 x 60,5 cm

colección Belda

Fig. 120

Rogelio de Egusquiza

Richard Wagner, 1892

bronce fundido 49 x 24 x 23 cm

Museo Nacional del Prado, Madrid

Fig. 121

El Santo Grial, 1893

aguatinta y punta seca sobre papel japonés, 300 x 242 mm

Museo Nacional del Prado, Madrid

VII. JARDINES, CREPÚSCULOS, TEDIO VITAL.

Fig.1

Santiago Rusiñol

Fauno viejo, 1911

óleo sobre lienzo, 118 x 146 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-MNCARS, Madrid

Figs.2-5

Miquel Utrillo

ilustraciones para *Oracions* (1897) de Rusiñol

Santiago Rusiñol

Fulls de la vida, 1898

litografía, 98,5 x 69,2 cm

Interior. Maeterlinck, 1898

carboncillo, lápiz y acuarela sobre papel, 84,5 x 57,2 cm

Museu Cau Ferrat, Sitges

Figs.6 y 7

Muralla verde. Sa Coma, V, 1904

óleo sobre lienzo, 95 x 105 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-MNCARS, Madrid

Jardín de montaña. Sa Coma, IV, 1904

óleo sobre lienzo, 98,5 x 124 cm

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

Fig.8

Santiago Rusiñol

Jardín de Aranjuez. Glorieta II, 1907

óleo sobre lienzo, 105 x 134,5 cm

Fig.9

Santiago Rusiñol

Jardín abandonado, Granada, 1898

óleo sobre lienzo, 85 x 110 cm

colección Marqués de Villamizar

Figs.10 y 11

Santiago Rusiñol

Glorieta al atardecer, Aranjuez, 1913

óleo sobre lienzo, 82 x 99 cm

colección particular

Paseo Místico, Monserrat, 1896

óleo sobre lienzo, 112 x 74,5 cm

colección particular

Figs.12 y 13

Joaquín Sorolla

El poeta Juan Ramón Jiménez, 1916

óleo sobre lienzo, 110,4 x 79,9 cm

The Hispanic Society of America, Nueva York

Manuel de Falla por Zuloaga

Figs.14-16
Álbum *Jardines de España* de Santiago Rusiñol
Jardín del fauno Mallorca, 1902
Surtidores del Generalife Granada, 1895-1898
El laberinto de Horta, 1900-1903

Fig.17
Santiago Rusiñol
El embarcadero, Aranjuez, 1911
óleo sobre lienzo, 79,5 x 97 cm
Museu d'Art Modern-MNAC, Barcelona

Figs.18 y 19
Santiago Rusiñol
Jardín del pirata, Mallorca, 1901-1902
óleo sobre lienzo, 104 x 130 cm
colección particular

Joaquín Sorolla
Generalife, Granada, 1910
óleo sobre lienzo, 82 x 106 cm
colección particular

Figs.20 y 21
Santiago Rusiñol
El Patio de la Alberca, Granada, 1898

Joaquín Sorolla
Reflejos en una fuente, 1908
óleo sobre lienzo, 58,5 x 99 cm
Fundación Museo Sorolla

Figs.22 y 23
Joaquín Sorolla
Fuente del Rey Moro. Alcázar de Sevilla, 1908
óleo sobre lienzo, 72 x 52 cm
colección particular

Patio de Doña Juana. Alhambra. Granada, 1910
óleo sobre lienzo, 106 x 62 cm
colección particular

Figs.24 y 25
Joaquín Sorolla
Fuente y jardín de la Alcazaba, Granada, 1917
óleo sobre lienzo, 64,5 x 96 cm
Museo Sorolla, Madrid

La Alberca. Alcázar de Sevilla, 1910
óleo sobre lienzo, 82,5 x 105,5 cm
Museo Sorolla, Madrid

Figs.26-28
Jardín de la Casa Sorolla, c.1918-1919
óleo sobre lienzo, 65 x 96 cm

Jardín de la Casa Sorolla, 1918
óleo sobre lienzo, 107,5 x 85 cm

Jardín de la casa Sorolla, 1920
óleo sobre lienzo, 104 x 87,5 cm
Museo Sorolla, Madrid

Fig.29 y 30
Javier de Winthuysen
Entrada en el jardín de los Cepero, 1912
óleo sobre lienzo, 130 x 140 cm
Museo de Bellas Artes de Sevilla

Santiago Rusiñol
María Rusiñol en el Cau Ferrat, 1894
óleo sobre lienzo, 88 x 78 cm
colección particular

Figs.31 y 32
Hermen Anglada-Camarasa
Jardí amb xiprers, 1930-1934
óleo sobre lienzo, 121 x 120 cm
colección particular

Ametllers en flor, c.1917
óleo sobre lienzo, 117 x 150 cm
colección particular

Figs.33-35
Hermen Anglada-Camarasa
Tormenta en la playa, c.1925-1930
óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm
AENA Colección de Arte Contemporáneo

Joaquim Mir
La joya, 1904
óleo sobre lienzo, 125,5 x 168,5 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya - MNAC, Barcelona

Rafael Martínez Padilla
Mar y cielo, 1907
óleo sobre lienzo, 100 x 100
colección Central Hispano

Figs.36-38
Fernando de Amárica
La ciudad con sol (Vitoria), 1905
óleo sobre lienzo, 78 x 88 cm
óleo sobre lienzo

La ciudad con lluvia (Vitoria), 1906
óleo sobre lienzo, 78 x 88 cm

Siesta (Vitoria), 1907
óleo sobre lienzo, 40 x 54 cm
Museo Bellas Artes de Álava, Vitoria-Gasteiz

Figs.39-41
Fernando de Amárica
Autorretrato, 1896
óleo sobre lienzo, 125 x 91 cm

Del Generalife, 1910
óleo sobre lienzo, 67 x 86 cm

Granada, 1910
óleo sobre lienzo, 67 x 86 cm
Museo Bellas Artes de Álava, Vitoria-Gasteiz

Fig.42
Fernando de Amárica
Estanque en la Granja, 1908
óleo sobre lienzo, 54 x 81 cm
Museo Bellas Artes de Álava, Vitoria-Gasteiz

Figs.43-45
Fernando de Amárica
Estanque con surtidor, hacia 1904
óleo sobre lienzo, 49 x 87,5 cm

Estanque con surtidor al fondo, hacia 1904
óleo sobre lienzo, 49 x 87,5 cm

Estanque surtidor (Estudio), 1904
óleo sobre lienzo, 60 x 114 cm
Museo Bellas Artes de Álava, Vitoria-Gasteiz

Figs.46-48
Espejos en el Ebro (Valle de Tobalina), 1927
óleo sobre lienzo, 83 x 110 cm

Espejo verde en el Ebro (Montejo de Cebas), 1926
óleo sobre lienzo, 83 x 110 cm

Espejo gris en el Ebro, 1931-1940
óleo sobre lienzo, 83 x 110 cm
Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria

Figs.49-53
ARQ-0199_10(3) ARQUÉ Casa de Amárica (1956)

PAR-1725_2(4) J.M. PARRA Casa del pintor Fernando de Amárica en la C/ Dato (1958)

ARQ-2035_07(3) ARQUÉ Concurso de pintura en el jardín de Amárica (1963)

LFM-285_3(3) S. ARINA Vuelta ciclista a España. Calle Dato (1961)

GUI-2-007_1(1) E. GUINEA Jardines. Amárica (1941)

ARCHIVO MUNICIPAL DE VITORIA-GASTEIZ
Sección de Fotografía Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz

Figs.54-56
Fernando de Amárica
Estudio en La Granja de San Ildefonso, 1908
óleo sobre lienzo, 74 x 80 cm
Fundación Amárica

José María Rodríguez Acosta
El jardín de los mártires, 1912
óleo sobre lienzo, 96 x 150 cm
Museo de Bellas Artes de Granada

Ricardo Baroja
Crepúsculo, 1907
Aguafuerte en lámina de cobre
Colección Antonio Correa, Madrid

Fig.57
Modest Urgell
¡Otra vez lo de siempre!, 1896
óleo sobre lienzo, 169 x 297 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya

Fig.58
José Nogué Massó
Tierra franciscana, 1918
óleo sobre lienzo, 152 x 186 cm
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

Fig.59
Antonio Ortiz Echagüe
Modelo sentada, 1906
óleo sobre lienzo, 135 x 135 cm
Museo San Telmo, San Sebastián

Fig.60
Alberto Durero
Melancolía, 1514
grabado, 23,9 x 16,8 cm

Figs.61 y 62
Josep Llimona
Ángel panteón familia Alomar Estrany, 1900
Piedra
Cementerio del Sudoeste, Barcelona

Resignación panteón familia Rialp, 1906
Mármol
Cementerio del Sudoeste, Barcelona

Figs.63 y 64
Josep Llimona
Monumento funerario de la familia Robert, 1903-1904
Piedra
Cementerio de Sitges, Barcelona

El Dolor y la Resignación sepulcro familia Casas de Vilanova, 1903
Piedra
Cementerio del Sudoeste, Barcelona

Fig.65
Josep Llimona
Meditació, 1916
Mármol, 54 x 47 x 33 cm
Colección particular

Figs.66 y 67
Mateo Inurria
Ensueño (Mi discurso en mármol)
mármol, 0,48 x 0,49 x 0,54 m
Donación 1922 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

Miquel Blay
Sensitiva
mármol 0,65 x 0,68 x 0,55 m
Donación 1910 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

Fig.68
Cecilio Pla
La condesa de Yumuri, 1906
óleo sobre lienzo, 150 x 189,5 cm
Museo Bellas Artes de Bilbao

Fig.69
Fernando Labrada
Sonata 14 (II), 1911
óleo sobre lienzo, 168 x 200 cm
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

Fig.70
Ángel Larroque
Maternidad, 1895
óleo sobre lienzo, 129 x 201 cm
Museo Bellas Artes de Bilbao

Figs.71 y 72
José María Rodríguez-Acosta
Desnudo, 1939
óleo sobre lienzo, 190 x 100 cm
Museo de Bellas Artes de Granada

Desnudo de la bola de cristal, hacia 1939
óleo sobre lienzo, 158 x 142 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-MNCARS, Madrid

Figs.73 y 74
José María Rodríguez-Acosta
Desnudo, 1941
óleo sobre lienzo, 175 x 160 cm
Fundación Rodríguez-Acosta, Granada

Desnudo, 1933
óleo sobre lienzo, 120 x 160 cm
Museo de Bellas Artes de Granada

Fig.75
Julio Romero de Torres
Jugando al monte (Humo y azar), hacia 1922-1925
óleo y temple sobre lienzo, 80 x 242 cm
colección particular

Figs.76 y 77
detalle *Nuestra Señora de Andalucía*, 1907
óleo y temple sobre lienzo, 169 x 200 cm
Museo Julio Romero de Torres, Córdoba

José María Rodríguez-Acosta *Autorretrato*, 1900
óleo sobre lienzo, 96 x 78 cm
Fundación Rodríguez-Acosta, Granada

Fig.78
Leandro Oroz
Antonio Machado y su musa, 1915
óleo sobre lienzo, 210 x 156 cm
Colección BSCH

Figs79-81.
La comida frugal, 1904
aguafuerte sobre papel, 613 x 440 mm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Las dos hermanas, 1902
óleo sobre lienzo pegado a tabla, 152 x 100 cm
Museo Estatal del Hermitage, San Petersburgo

El loco, 1904
acuarela sobre papel, 850 x 350 mm
Museo Picasso, Barcelona

Figs.82 y 83
Picasso *Retrato de Casagemas, muerto*, 1901
óleo sobre cartón, 52 x 34 cm
colección particular

Evocación. El entierro de Casagemas, 1901
óleo sobre lienzo, 150,5 x 90,5 cm
Musée d'Art Moderne de la Ville de París

Figs.84-86
Retrato de Sebastià Junyent, 1903
óleo sobre lienzo, 73 x 60 cm
Museu Picasso, Barcelona

Retrato de Mateo Fernández de Soto, 1901-1902
óleo sobre lienzo, 46 x 38 cm
colección particular

Retrato azul de Jaume Sabartés, 1901
óleo sobre lienzo, 46 x 38 cm
Museu Picasso, Barcelona

Figs.87-89
La bebedora de absenta, 1901
óleo sobre lienzo, 81 x 60 cm
Kunstmuseum Basel

Le bock (El poeta Sabartés), 1901
Museo Pushkin, Moscú

Retrato de Ángel Fernández de Soto, 1903
colección Sir Andrew Lloyd Webber

Fig.90 y 91
La copa azul, 1902-1903
óleo sobre lienzo, 66,1 x 28,5 cm
Museo Picasso, Barcelona

Evaristo Valle
La orgía o Vapores de Champagne, hacia 1903
óleo sobre lienzo, 203 x 116 cm
Fundación Museo Evaristo Valle

Fig.92
La cocaína de Daniel Sabater

Figs.93
Santiago Rusiñol
La morfina, 1894
Óleo sobre lienzo, 87,5 x 115 cm
Museu Cau Ferrat, Sitges

Figs.94-96
Hermen Anglada-Camarasa
La droga, c.1901-1903
óleo sobre lienzo, 70 x 91,5 cm
colección particular

Le paon blanc, 1904
óleo sobre lienzo, 78,5 x 99,5 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

París la nuit, c.1900
óleo sobre tabla, 22,5 x 35 cm
Colección Masaveu

Fig.97
Rogelio de Egusquiza
Retrato de mujer, 1909

Figs.98 y 99
Retrato, 1902-1905
Retrato, 1905